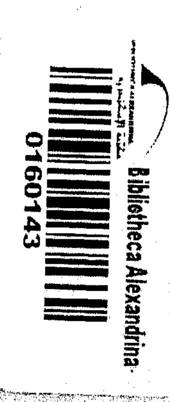
فلسفة الفن عند سارتر

وتأثير الماركسية عليها

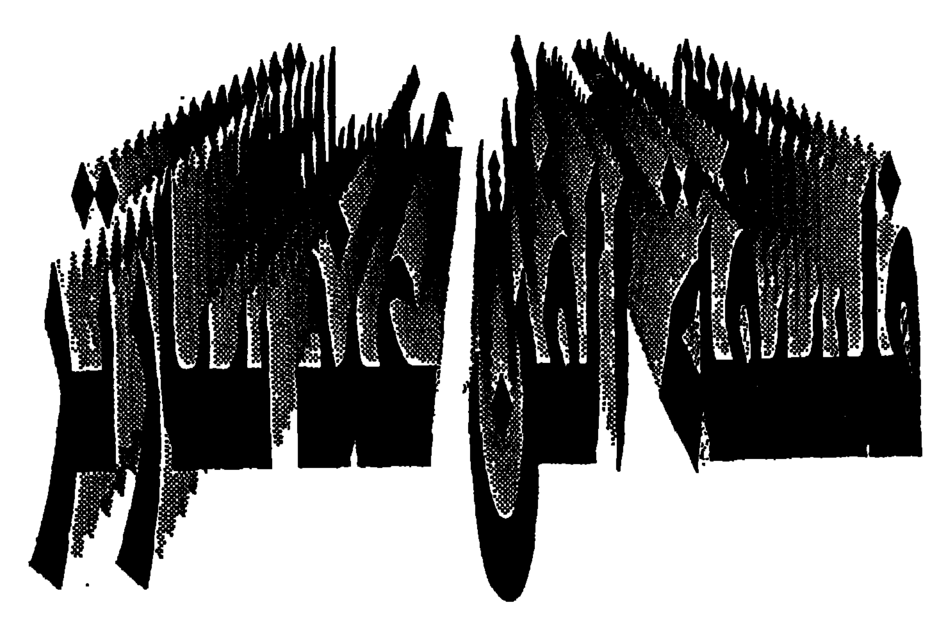
دكتور. رمضان الصباغ











وتأثير الماركسية عليها

دكتور رمضان الصباغ



مقدمـــــة :

بعد أن وضعت الحرب العالمية الأولى أوزارها، واقتسم الفائزون غنائم الحرب، كان المفكرون يغرقون في البحث عن مخرج من الأزمة الطاحنة التي أدت إلى الحرب، سواء على المستوى السياسي أو الاجتماعي أو الفلسفي، وأخذوا يعيدون النظر في الأفكار السائدة، مما أدى إلى ظهور اتجاهات وأفكار جديدة، وإعادة اتجاهات كانت طي النسيان.

وفي الفلسفة كانت «الماركسية» قد خطت أولى خطواتها الواسعة، بأن أصبحت فلسفة دولة «الإتحاد السوفيتي»، كما كانت «البراجماتية» قد رسخت قدماً في الولايات المتحدة الأمريكية، وانتشر اتجاه «التحليلي النفسي الفرويدي» في أوروبا وتغلغل في مجالات التفكير المختلفة، ومواجهاً في نفس الوقت ردود أفعال متباينة، كما كان «إدموند هوسول» يؤسس الاتجاه الوصفي الفينومينولوجي والذي سوف يكون له بالغ الأثر في العديد من المفكرين اللاحقين «هيدجر»، «مارسيل»، «كارل يسبرز»، «جان بول سارتر».

كما تنتشر سحابة التشاؤم، فيكتب «ت.س. اليوت» قصيدته الذائعة الصيت «الأرض الخراب The waste land»، و«أزوالد شبنجلر» (أفول الغرب The Decline of the west)، وظهرت الاتجاهات اللاعقلية في التفكير، وردود الأفعال في مواجهة الاتجاهات العقلية، والمدارس الشكلية في الأدب والفن.

ويختلط البحث عن الذات العميقة مع الإحساس بالنبذ، والقذف إلى الوجود، وتشتد الأزمات وتصعد الفاشية للسلطة في ألمانيا، وينفجر الصراع مرة أخرى، وتنشب الحرب الثانية لتعكس مدى التدهور الذي أصاب الانسان الغربي.

ومن عنق الزجاجة يأتي «سارتر» الذي ولد عام ١٩٠٥، ويبدأ الكتابة في السنوات القليلة قبيل الحرب العالمية الثانية، وعاش بذهنه ووجدانه فتره ما بين الحربين بكل ما بها من تناقضات والتباسات.

و«سارتر» منذ بدأ ينشر روايته «الغثيان» إلى أن مات فى ١٩٨٠ وهو يشغل العالم بمواقفه، ومؤلفاته، إلى الحد الذى وصف فيه بأنه عاصفة على العصر، ومرآة له وصارت معرفة شيء عن «سارتر» تعنى معرفة للعصر ـ على حد قول «إيريس موردخ».

وإذا كان «إدموند هوسرل» بمنهجه الفينومينولوچى يمثل، مع تلاميذه، ظاهرة أثرت تأثيراً بالغاً فى الفكر الأوروبى فى هذا القرن، وإذا كانت «الماركسية» بما تشكله على المستويين الشعبى والأكاديمى من أهمية منذ أسسها (ماركس، وإنجلز)، كانت ولاتزال أيضاً تؤثر فى المفكرين سواء عن طريق جذبهم، أو بما يشكلونه من ردود أفعال تجاهها، فإن «وجودية سارتر» حاولت أن تجمع بينهما مؤسسة على الأول، ومتكاملة مع الثانية وهذا الجمع، أو هذه المحاولة فى الجمع ـ بتعبير أدق ـ هى التى جعلت «سارتر» وجودياً من نوع خاص، يختلف عن كافة الوجوديين فى بعض النقاط الهامة، ومتأثراً بالماركسية بسمات مميزة عمّن سواه.

وقد انعكست أفكار «سارتر» بشكل جلىّ فى كتاباته الفلسفية والروائية والمسرحية ودراساته النقدية، كما شكلت الأساس الذى نهضت عليه مواقفه فى الحياة، والسياسة.

وإذا كان القرن العشرون هو قرن المتناقضات ـ على حد تعبير بعض المفكرين ـ بما له من انتصار للعقل والعلم فى نفس الوقت الذى ظهرت فيه حركات واتجاهات مناهضة للعقل والعلم، فإن «سارتر» كمفكر وأديب يعبر تعبيراً أصيلاً عن هذا القرن، أنه أحد الوجوه التى تعكس تلك التناقضات.

وقد كانت وسائل التعبير العديدة لدى «سارتر» عاملا مساعداً على انتشار أفكاره وجعلها أكثر تأثيراً وفعالية، وهى فى مجموعها تشكل كلاً متكاملا.

ولذا فإن دراسة «سارتر» لكي تكون متكاملة يجب ألا تهمل أي جانب من الجوانب ولكن لما كان فيلسوفنا غزير الإنتاج، متعدد الجوانب، يجمع بين الأدب والنقد والفلسفة وعلم النفس، والسياسة... الخ، فإنه يعز على الباحث دراسة كل هذه الجوانب مرة واحدة، ولذا فإنه يضطر إلى دراسة أحد جوانبه، مع الإشارة إلى بقية الجوانب تلافيا للنقص أو الوقوع في النظرة الجزئية.

وقد اخترنا في دراستنا لسارتر أن ندرس أفكاره في الأدب والفن مع رصد تأثرها بالفكر الجمالي الماركسي بشكل خاص، وتأسيسا على ما سبق فإننا رأينا حتى يكون البحث متكاملا ومتماسكا من وجهة نظرنا أن نتبع الخطة الآتية:

(الفصل الأول):

وقد جعلناه لدراسة فلسفة «سارتر» وذلك ليكون مساعدا في فهم أفكار «سارتر» في الأدب والفن إذ أنه – كما أشرنا – تترابط أفكار «سارتر» جميعها لتشكل كلا متكاملا، وقد درسنا فيه آراء «سارتر» في التحليل النفسي الوجودي، وفي العلاقة بين الوعي والوجود والعلم والحرية ثم موقفه من الثورة والفلسفة الماركسية وآراء الماركسيين في فكر ومواقف «سارتر»، وقد جاء ذلك بإيجاز في محاولة لعرض الخطوط الرئيسية لفلسفته.

أما (الفصل الثاني):

فقد كان بداية دراسة الأفكار الجمالية، وقد جعلناه لدراسة آراء «سارتر» المبكرة في الفن والتي جاءت في كتابيه «التخيل L' Imagination» و «المتخيل L'Imiginaire» وقد قسمناه إلى قسمين رئيسيين، فدرسنا في القسم الأول (طبيعة التخيل)، وقدمناه بدراسة الآراء المفكرين السابقين في الصورة وفي التخيل، ثم اعتراضات «سارتر» عليها لنتجه بعدها إلى دراسة الصورة عند «سارتر» وعلاقتها بالوعي، وبالأشياء، وطبيعة التخيل ووظيفته.

وفي القسم الثاني درسنا (موضوع التخيل)، موضحين رأي «سارتر» في

الموضوع الجمالي وعلاقته بالواقع، ولا واقعية الفنون، والمدرك والمتخيل، موضحين علاقة آراء «سارتر» بالفلاسفة السابقين (ديوى كروتشة، برجسون... الخ) مع تعليقات لنا وانتقادات، ثم درسنا الموضوع الجمالى وعلاقته بالموضوع الأخلاقي عند «سارتر» وأخيراً أوجزنا أهم الآراء الماركسية في الموضوع وأقمنا مقارنة بينها وبين آراء «سارتر».

وفي الفصل الثالث:

درسنا العلاقة بين الأدب والفن، وبين المجتمع والجمهور، فبدأنا بطرح السؤال التالي : هل توجد علاقة بين الأدب والفن وبين المجتمع؟ وإذا كانت هناك علاقة فما هي طبيعتها؟ موضحين العلاقة بين البناء الفوقي، وبين البناء التحتي، كما أوضحنا طبيعة تعبير البناء الفوقي عن العلاقات الكائنة في البناء التحتي، وفعالية وتأثيره العكسي فيه، ثم درسنا علاقة الفنان والكاتب بكل من الطبقات المحافظة، والطبقة العاملة، والحزب الشيوعي، مشيرين إلى هدف الكاتب من ممارسة عملية الكتابة، وعلاقته بالجمهور وكانت في إطار المقارنة بين آراء «سارتر» وآراء الماركسيين في كل فكرة من الأفكار السابقة، وانتهينا برصد مدى تأثر «سارتر» بالماركسية في هذا المجال.

أما الفصل الرابع:

فقد كان خاصاً بمشكلة الإلتزام، وهي من أهم المشكلات التي اشترك في اثارتها «سارتر» مع الماركسين، ولذا فقد درسناها دراسة تفصيلية من خلال آراء كل من الطرفين، فبدأنا :

أولا : بدراسة موقف «سارتر» من مشكة الالتزام، محددين رأى «سارتر» فى عدم التزام الشعر والفنون، وتفرقته بين الشعر والنثر، ثم رأيه في ضرورة التزام الكاتب موضحين رأيه فى معنى الالتزام، ومعياره، ثم نقده للمدارس والاتجاهات غير الملتزمة.

ثانياً : دراسة آراء الماركسيين في الالتزام، إذ درسنا معنى الالتزام ومعياره من وجهة نظر بعض الماركسيين المختلفيين، وموقفهم من الشعر وانتقاداتهم للاتجاهات والمدارس غير الملتزمة.

ثالثاً : دراسة التأثير والعلاقة بين آراء الماركسيين وآراء «سارتر» في مشكلة الالتزام، سواء في فهم معنى الالتزام، أو الموقف من الشعر أو المدارس المختلفة، موضحين أهم الاتجاهات الماركسية التي يقترب منها «سارتر»، وتلك التي يختلف معها.

أما الفصل الخامس:

فقد جعلناه لدراسة أهم أعمال «سارتر» الروائية والمسرحية، والدراسات النقدية، من أجل توضيح العلاقة بينها وبين آرائه النظرية من جهة وعلاقتها بالآراء الماركسية من جهة أخرى.

فدرسنا موضوع العزلة والخلاص بالفن والتي ظهرت لدى «سارتر» بشكل جلي في كتاباته المبكرة، وإن كانت قد عاودت الظهور في فترات لاحقة أيضاً ـ كما أوضحنا في ثنايا البحث.

كما درسنا مشكلة الحرية وأدب المواقف، محددين تطور مفهوم الحرية في أدب « سارتر» فدرسنا الحرية بين السلب والإيجاب والحرية والقدرية، وأخيراً تبلور مفهوم الحرية في موقف سارتر في كتاباته المتقدمة. واتجهنا بعد ذلك إلى دراسة مشكلة الصياغة والتوصيل؛ كما ألقى عليها «سارتر» الضوء خلال كتاباته النقدية، وعلاقة الأسلوب بالموضوع وذلك من خلال دراساته عن « كامو» ، «فوكنر» «دوس باسوس» .. وغيرهم.

وفي نهاية الفصل أوضحنا موقف الماركسيين من القضايا المثارة فيه، مع تعليقات وانتقادات لنا لآراء «سارتر» والماركسيين.

وتجيء الخاتمة (نتائج البحث)

لتكون خلاصة للبحث في دراستنا في الفصول السابقة، ومحاولة للإجابة على السؤال الذي طرحناه في هذه الدراسة، وهو إلى أي مدى تأثر سارتر بالماركسية في أفكاره في الأدب والفن؟

ثم أردفنا ذلك بثبت لأهم المراجع العربية والأجنبية المشار إليها في البحث.

منهج البحث

لما كان موضوع البحث هو دراسة «تطور أفكار سارتر في الأدب والفن وتأثير الماركسية عليها»، لذا فإننا قد اتبعنا منهجاً تحليلياً مقارناً، إذ قمنا بتحليل آراء سارتر في الأدب والفن ودراستها، ثم أشرنا إلى الماركسية في نفس الموضوع، لنقيم مقارنة بعد ذلك ونحاول الإجابة على السؤال الذي طرحناه عندما شرعنا في اختيار موضوع البحث.

كما أشرنا إلى مدى تطور سارتر خلال فترة إبداعه وكتاباته، ولذلك أقمنا مقارنة بين بعض أفكاره المبكرة وبعض أفكاره اللاحقة في تتبع تاريخي، وبذلك نكون قد دمجنا المنهج التاريخي مع المنهج التحليلي المقارن.

رمضان الصباغ

الاسكندرية في ١٩٩٨/٨/٢١م

الفصل الأول

فلسفة سارتر



الفصـــل الأول

ويشمل :

مقدمـــــة

١ ـ الفينومينولوچيا والتحليل النفسى الوجودى.

٢ ـ الوجود والعدم والحرية.

٣ ـ الثورة والمادية.



مقدمة :

قبل أن ندرس آراء سارتر في الأدب والفن، فإننا سوف نحاول رسم الخطوط العريضة لفلسفة «سارتر» الوجودية، ذلك أن «سارتر» كفيلسوف، وناقد أدبي، وروائي ومسرحي وسياسي، إنما يشكل موقفا متكاملا، يوضح أحد طرقه الإبداعية، الطريق الآخر.

وإذا كان «هيجل» قد أقام فلسفته على التناقض، الذي يبدأ بالفكرة ـ فالنقيض «نقيض الفكرة» ـ فالمركب من الفكرة والنقيض، معتمداً أساساً عقلياً تجريدياً، فإن «الفلسفة الوجودية إنما جاءت كرد فعل لطغيان التفكير المذهبي على عقول الناس، وأرادت أن ترفع عن كاهل الفكر البشري هذه الأثقال التي تركتها أحقاب من الفلسفة التجريدية»[1].

وإذا كان من الباحثين من رأى أن الوجودية إنما تمثل استرداد الانسان لإنسانيته وعودة الفلسفة من الفكر المجرد والمحلق عاليا إلى الوجود المشخص والعياني، وإلى الانسان، فإن هناك من رآها علامة على التدهور وانهيار العقل البشري، ورد فعل لخيبة الانسان بعد أن دمره العقل ـ في الحرب العالمية الأولى ـ ، إذ أن احياء آراء كيركجارد جاء في تلك الفترة، وقد رآها «أميل بريميه» «أوضح الأعراض التي تنبىء عن انهيار المذاهب الفلسفية التي تميز بها عصرنا»[2].

وقد كان الوجوديون ينكرون أن يسموا أنفسهم بالفلاسفة، أو ينعتوا الوجودية بـ «المذهب» ـ الحياة في رأى كيرلجارد، لا تفلسف، وإنما يجب أن تعاش ـ ، وإذا كان «بريبه» قد رآها ـ أى الوجودية ـ علامة على انهيار المذاهب الكبرى في العصر الحديث، فإن هلموت كون Helmut Kuhn مؤلف

كتاب ملاقاة مع العدم Encounter with nothingness رأى أنه من الممكن النظر إلى الوجودية على أنها تكوّن جزءاً من حركة عامة مميزة للعصر الذى نعيش فيه، وهى حركة غير محصورة فى المجال الفلسفى، أى أن التفكير الوجودى يتجاوز حقل الفلسفة الخالص، فربما كانت فكرة الأزمة أكثر وضوحاً فى روايات كفاكا Kafka وقصص «سارتر» الفاجعة من وضوحها فى الاتجاهات الفلسفية الخالصة.(٣)

وإذا كان «سارتر» يمثل واحداً من الوجوديين الذين شغلوا العصر، وبرز على المستوى العام أكثر من غيره من الفلاسفة، من معاصريه، رغم أنهم كانوا يملكون قدرات فائقة، ولا يقلون فى شىء عنه، إن لم يكن فيهم من يبز «سارتر» فى مجال الفلسفة، وقد كان منهم ـ على سبيل المثال «هيدجر» الذى لا يعترف بسارتر إلا كأديب، وليس كفيلسوف، وقد كان سبب ذيوع اسم «سارتر» هو مواهبه المتعددة، ووسائله المتباينة، بين الفلسفة، والمسرح، والرواية، والقصة القصيرة، والدراسات النقدية، والتحليل النفسى بالإضافة إلى مواقفه السياسية التى أعلن عنها بشتى الطرق والتى جعلت منه شخصاً مألوفاً للجمهور رغم صعوبة كتاباته الفلسفية الرئيسية.

وقد درج بعض الباحثين على تقسيم مراحل تطور سارتر إلى مرحلتن، أو ثلاثة مراحل، وإن كان هناك من يرفض فكرة المراحل هذه، ولكننا نرى أنه مر، فعلا، بمراحل تطور يختلف فى إحداها عن الأخرى، وإن كان من الصعب وضع فواصل حادة بن المراحل المختلفة، إذ تكون نهاية كل مرحلة ارهاصاً بالأخرى، بل وتتداخل وتتشابك المراحل أيضاً. بالإضافة إلى مواقف «سارتر» التى كانت تتباين بين الحين والحين ثم تعود إلى البداية مرة أخرى.

وإذا أشرنا إلى تقسيم «فردريك أ. الافسون Frederick A. Olafson» المشار إليه فى موسوعة الفلسفة The Encyclopedia of philosophy فإنه يرى أن «هذه الكتابات يمكن بتقسيم ملائم أن تنقسم إلى ثلاث مجموعات رئيسية Three Main Groups والتى يمكن أن تنطبق على مراحل تطور سارتر ثقافياً.

المجموعة الأولى تتضمن مساهمته فى علم النفس الفينومينولوچى Phe-nomenologyical psychology التى بدأت بتعالى الأنا موجود، ١٩٣٦، وتشمل الخيالى ١٩٤٠، وتخطيط لدراسة نظرية الانفعالات ١٩٣٩، أما العمل الأساسى للمرحلة الثانية، والتى برز فيها «سارتر» كأنطولوچى كثيف الريش as full fledged ontologist ووجودى إنسانى هو «الوجود والعدم» L'Etre et le Neat، وقد أتبع بـ «الوجودية مذهب إنسانى Existenstialis-me est un humanisme ١٩٤٦، فى محاولة منه لتبسيط المذهب الأساسى فى الوجود والعدم بالإضافة إلى عدد من الدراسات النقدية مثل بودلير Baud-laire ١٩٤٧، Reflexion sur laquestion Juive ١٩٤٦ والقديس جنيه كوميديا وشهيدا Saint Genet; Comedian et Martyre ١٩٥٢ والذى طبق فيه «سارتر» مقولاته الأنطولوچية فى تحليل الشخصية الانسانية، ويجب أن نؤكد أنه لا يوجد فاصل حاد بين هذه المرحلة الأولى والمرحلة السابقة، وذلك أن من أفكار سارتر التى اكتمل تطورها فى الوجود والعدم ما بدأ بروزها فى دراساته الفينوميتولوچية بمقارنة عمله فى المرحلة الأحدث (الأخيرة) والذى حاول أن يوسع فيه من مجال الماركسية، فإنه يقدم الأساس الخاص لصياغته الوجودية، وقد بدا واضحاً إدماج عناصر راديكالية Radical فى نمط تفكيره ككل.[٤]

وبالإضافة إلى التقسيم السابق، فإنه توجد تقسيمات أخرى، لعل أهمها، تلك التي تجعل من «سارتر» كفكر يمر بمرحلتين، مرحلة الوجودية الخالصة، وهى تشمل المرحلة الأولى والثانية، فى التقسيم السابق، ومرحلة التقارب مع الماركسية، وهى المرحلة الثالثة فى التقسيم السابق، ولكن كما سبق وأوضحنا فإن المراحل تتداخل، وتتشابك، وإن كان تطوراً ملحوظاً يبدو فى تفكير «سارتر».

وإذا كان كيركجارد، قد كان رد فعل «لهيجل»، فإن الوجوديين المعاصرين، وبخاصة «سارتر» كانوا يقيمون فلسفتهم، أو بمعنى أدق آراءهم، على أساس فينومينولوچى مرتكزين فى ذلك على انجازات «ادموند هوسرل E. Husserl» المفكر الألمانى المعاصر وإن كان «سارتر» مديناً لهوسرل، إلا أنه كان يراه «لم يتعد إطلاقا الوصف الخالص للظاهرة من حيث هى كذلك فهو قد ظل فى نطاق الوعى الخالص بعد أن علق النظر فى الوجود الواقعى للأشياء». (٥)

ولعل «سارتر» قد تأثر بـ «هوسرل»، عبر «هيدجر»، ذلك أنه «ليس هناك أدنى شك أن الوجود والعدم مدين بدرجة كبيرة لأفكار «مارتن هيدجر» أكثر من دينه لأى فيلسوف فردى آخر» (٦)، بل وقيل أيضاً أن «الوجود والعدم ليس إلا صياغة مبسطة لكتاب الوجود والزمان «لهيدجر»، وهو مدين فى استخدام المنهج الفينومينولوچى لهيدجر أكثر من هوسرل نفسه صاحب هذا المنهج». (٧)

(١) الفينومينولوچيا والتحليل النفسى الوجودى

إذا كان «هوسرل» هو الذى طبق الوصف الفينومينولوچى على الظاهرة، وعلى يديه تتلمذ الفينومينولوچيون اللاحقون، والوجوديون الذين تبنوا هذا المنهج، وإذا كان «سارتر» قد وجد ملاذه فى «هوسرل»، كما وجده أغلب الوجوديين كذلك، حيث نفذت فينومينولوچية «هوسرل» إليهم وأثر أبلغ التأثير (٨)، فإننا نجد أن الفينومينولوچيا ـ التى جاءت من «هوسرل»، عبر «هيدجر» إلى «سارتر» «هى فينومينولوچيا جامعة: إنها لا تقف عند الأنا أفكر، أى الوعى الخالص، وإنما هى تذهب إلى ما يقصد إليه الوعى من الأشياء. وسارتر يأخذ على هوسرل انزلاقه إلى «التصورية»، ويحاول هو أن يظل أميناً لفكرة القصد واتجاه الذات إلى الموضوع» (٩). فالوعى متجه نحو موضوع ما بالضرورة، كما أن الموضوع ماثل أمام الوعى. فالتفكير هنا يجب أن يكون تفكيراً فى موضوع ما ـ كما يرى سارتر ـ كما أن «مثول الذات لدى نفسها أى حضورها عليها» يفترض امكان البعد عن الذات ووضع النفس على مسافة من الذات. يعنى التفلت من الهوية التى يكون الـ (فى الذات) بواسطتها حاضراً أو ماثلاً لدى ذاته» (١٠). ولكن، مما هو جدير بالذكر، أن «الشيء فى ذاته لدى «سارتر» لا يتضمن العالم المادى فحسب، بل يتضمن الماضى أيضاً، وبهذا الصدد يمكننا أن نقارن نظرة «سارتر» بنظرة «برجسون» من حيث أن ما هو مادى وما هو ماض، يقوم كل منهما إلى جانب الآخر لدى الفيلسوفين» (١١).

وإذا كان «سارتر» قد رأى «أن الوعى قصدى Intentienal ذلك أنه دائماً وعى بشيء ما Consciesness of something والشيء هو موضوع الوعى ولكنه ليس محتواه But not its content» (١٢) والوعى بهذا يبدو مناسباً للفهم المجازى للاختيار الفارغ، Empty Spentaneity والوعى كذلك

يمثل «نشاطا متعالياً على الشيء، ووثيق الصلة بالحرية الانسانية، وقد استخدم «سارتر» تفسيراً نظرياً يحكم العلاقة بين الحرية والوعي، وإن كان غالباً ما يستخدم الكلمتين في وضعين متبادلين، وهاتان الكلمتان كانتا وثيقتا الصلة بكلمة ثالثة هي العدم Nihilation» (١٣).

ورغم أن «سارتر» في دراسته للوعي هنا يبدو محلقاً، أو متعالياً على الأشياء، إلا أنه كان ـ في دراسته للوعي والحرية، والعدم، في أعماله المبكرة، كان يقدمها أيضاً «في علاقتها بخبرة الشخص الذي يتصدى لعالم الأشياء الذي يحيط به، والناس الآخرين» (١٤) وإن كان يتضح أيضاً في دراساته تلك ترجيحه للأنا الفردية.

وكان «سارتر» عندما يتعرض لـ «هوسرل» (كأن لسان حاله يقول : وأخيراً جاء «هوسرل» كما كان يقال من قبل وأخيراً جاء «هيجل» أو وأخيراً جاء «برجسون» وذلك لبيان العرض الجديد للمشكلة بعد الغاء وضعها القديم) (١٥).

فبعد أن اكتشف «هوسرل» القصدية Intentionality لم تعد الصورة مجرد حساسية كما هو الحال في علم النفس التجريبي، أو تمثل، كما هو الحال عند «باركلي» لأنها تفقد بذلك وجودها كموضوع مستقل مفارق، فالصورة أكثر مما يتصور علم النفس التجريبي الحي. ولكن وجودها كموضوع مستقل مفارق لا يحيلها إلى موضوع طبيعي للعالم الخارجي الذي يضعه «هوسرل» بين قوسين، بل هو موضوع حال في الشعور دون أن يتحدد مع المادة الحسية الانطباعية، فالصورة داخلة إذن في تكوين الشعور كقصدية» (١٦).

وفى محاولة «سارتر» لتأسيس علم نفس فينومينولوجى Ph. psycholoy فإنه يبدأ بتوجيه انتقاداته إلى الاتجاهات السائدة فى علم النفس من تحليلية وتجريبية، فيرى أن أغلب علماء النفس يرون أن وعى الانفعال كان فى البدء وعيا انعكاسياً، أى أن شكل الانفعال بدا بمثابة تعديل لحالتنا النفسية، (ومن الممكن دائماً بكل تأكيد أن نعى الانفعال وكأنه هيكل عاطفى للوعى) [١٧]، كالقول أنا غاضب، أو أنا خائف، ولكن «سارتر» يعترض على اعتبار الخوف وعياً للشعور بالخوف. أو أن ادراك كتاب يعنى وعياً لادراك الكتاب، ذلك أن الوعى الانفعالى لا يعى ذاته إلا للنمط الوضعى، وهو وعى العالم ـ على حد قول «سارتر» ـ، فالشخص المنفعل، والشيء سبب الانفعال مجتمعان معاً بلا انفصام، والانفعال نوع من الخوف من العالم.

يكتب «سارتر» (هناك ميل إلى الظن أن الفعل Action هو مرور ثابـ من غير المفكر فيه Irréfléchi إلى الانعكاسréflexif، من العالم إلينا نحـ ففهم الموضوع «وهو وعى للعالم غير المفكر فيه» ثم ندرك أنفسنا وأمـ موضوع يجب حله «انعكاس»، وانطلاقا من هذا الانعكاس نتبنى «فعـ بحيث يجب أن نتمسك به نحن «انعكاس»، ثم ننزل بعد ذلك فى العالم لنـ الفعل (غير المفكر فيه) بدون أن نأخذ بعين الاعتبار سوى الغر المفعول) [١٨].

وليس من الضرورى أن يعى الانسان ذاته حين يفعل فعلا، ذلك أ السلوك غير المفكر فيه ليس بالضرورة سلوكاً لا واعياً بل هو سلوك واع، يعى نفسه، وإن كان ذلك يحدث بصورة وكيفية غير معلومة، وهو يتجاوز ذا ويدرك فى العالم كصفة للأشياء. [١٩]

ولكن ما هو الانفعال؟

إنه في رأى «سارتر» تحويل للعالم، فحين تصبح الطرق المخططة شديدة الصعوبة وحين لا نرى أى طريق، لا نستطيع عند ذلك أن نبقى في عالم ملح، وصعب إلى هذا الحد. وإن كانت جميع الطرق مسدودة، فمن الواجب أن نفعل شيئاً ما رغم ذلك. عندئذ نحاول أن نغير العالم، أن نعيش كما لو كانت علاقات الأشياء بممكناتها، غير منظمة بواسطة حتمية، بل هي منظمة عن طريق السحر، ولندرك تماماً بأن القضية ليست لعباً فنحن نتلقى ضغطاً، كما ونحن نرتمي في هذا الوضع الجديد بكل القوة التي نتمتع بها ولندرك أيضاً أن هذه المحاولة ليست كذلك بما هي عليه لأنها تصبح آنئذ غرضاً للتفكير فهي قبل كل شيء ادراك للعلاقات الجديدة واللزوميات الجديدة. غير أن ادراك الغرض يكون مستحيلا أو منطوياً على توتر لا يحتمل، فيدركه الوعي، أو يحاول أن يدركه بصورة مختلفة أى أن هذا الوعي يتحول بالضبط بغية تحويل الغرض نفسه» (٢٠).

والسلوك الإنفعالي ـ في رأى «سارتر» ـ لا يبدل الغرض في هيكله الواقعي، ولكنه يضفي عليه صفة أخرى، ووجوداً أقل أو حضوراً أقل، أو وجوداً أكبر، أو حضوراً أكبر، أى أن الجسم هو الذى يغير في الانفعال علاقاته بالعالم، حتى يغير هذا العالم صفاته ذلك الجسم الذى يوجهه الوعي. والانفعال الحقيقي هو المصحوب بإيمان، «فالصفات المنْويّة على الأشياء إنما تدرك على أنها صحيحة، فما علينا أن نفهم بذلك؟ أن نفهم هذا تقريباً، أن الانفعال ملتقى، وليس بإمكاننا أن نخرج منه ساعة نشاء» (٢١).

ومن هنا فإننا نستطيع أن نسبر غور المعنى الحقيقى للخوف، والذى يبدو لنا كما لو كان وعياً يهدف إلى الانكار، من خلال سلوك سحرى، إنكار شىء من العالم الخارجى «يذهب إلى حد انعدام نفسه ليجعل الشىء منعدماً». (٢٢)

وكل انفعال إنما يحوى مجموعة من الأحداث العاطفية تتجه نحو الغد لكى تكونه بصورة انفعالية، ونحن نعيش انفعاليا صفة تتسرب إلينا ونتحملها وهى تتجاوزنا من كل جانب وفجأة يتقلص الانفعال من ذاته ويتجاوز نفسه، وليس الانفعال فترة سخيفة من حياتنا اليومية بل هو حدس مطلق. (٢٣)

وضمن انتقادات «سارتر» والتى جاءت لتوضيح فكرته عن الانفعال، فاننا نجده ينتقد النظرية الطرفية، إذ يرى أنه من المستحيل الاشارة إلى الحدود الفاصلة بين الاضطرابات المحضة وبين أنواع السلوك، ذلك أن الاضطرابات تتداخل مع السلوك فى شكل لا ينفصم ولا يمكن دراستها بحد ذاتها، وهذا عكس ما قالت به النظرية الطرفية ـ من وجهة نظره ـ حين اعتبر كلا منهما، أى الاضطرابات الصرفة، والسلوك، شيئاً منفصلا عن الآخر.

ويضع «سارتر» النقاط على الحروف حين يفصل فى الفرق بين التحليل النفسى الوجودى، وبين التحليل النفسى التجريبى، حين يكتب فى «الوجود والعدم» «والتحليل النفسى التجريبى، والتحليل النفسى الوجودى يبحث كل منهما عن وقفة attitude أساسية فى موقف Situation لا يمكن التعبير عنها بتعريفات بسيطة منطقية لأنها سابقة على كل منطق، ويتطلب أن يعاد بناؤه، وفقاً لقوانين التركيبات النوعية. إن التحليل النفسى التجريبى يسعى إلى تحديد المركب (العقدة) واسمه يدل على تعدد دلالة كل المعانى المتصلة به.

والتحليل النفسى الوجودى يسعى إلى تحديد الاختيار الأصلى. وهذا الاختيار الأصلى الذى يتم فى مواجهة العالم، وهو اختيار للوضع فى العالم شامل مثل المركب، وهو سابق على المنطق مثل المركب، وهو الذى يختار وقفة الشخص فى مواجهة المطلق، والمبادئ، فليس الأمر إذن أمر مساءلة له وفقاً للمنطق وهو يحشر فى تركيب سابق على المنطق شمول الموجود، وبهذه المثابة يكون مركز الاشارات للانهائية من المعانى المتعددة الدلالة» (٢٤)

وكلا الاتجاهين ـ من وجهة نظر «سارتر» ـ يرى أن الشخص يمكنه أن يجرى هذه التحليلات على نفسه، وإن كان لابد أن يسأل نفسه كشخص غريب، وهذه هى الصعوبة والتحليل النفسى الوجودى يرفض المصادرة القائلة باللاشعور، فالواقعة النفسية ممتدة بامتداد الشعور، بينما يبدأ التحليل النفسى التجريبى من مصادرة وجود نفسية لا واعية تفلت من عيان الشخص، وهذه نقطة بالغة الأهمية فى التفرقة بين الاتجاهين.

إن الوعى، لدى «سارتر» ، يكون ـ فى ـ العالم، فادراك شىء ما على أنه مخيف إنما يتم من خلال الوعى، وادراك هذا الشىء فى نطاق عالمٍ مخيف، أو يبدو كذلك فالمنفعل ـ أى الشخص ـ والشىء سبب الانفعال يجتمعان فى شىء واحد، لا ينفصم.

وهدف البحث النفسى الوجودى، هو الكشف عن اختيار، لا عن حالة، كما فى حالة الاتجاه التجريبى، وإذا كان الأمر كذلك، «فإن هذا البحث ينبغى أن يتذكر فى كل مناسبة أن موضوعه ليس معطى مدفوناً فى ظلمات اللاشعور، بل هو تحديد حر وواع ـ ليس أبداً من سكان الشعور، لكنه هو وهذا الشعور نفسه شىء واحد» . (٢٥)

وبهذا يكون «سارتر» قد حدد العلاقة بين الموضوع، والشعور، كما حدد العلاقة بين الجسد والوعى والتى تتضح من ميزة الجسد التى تكمن فى كونه شيئاً ـ فى ـ العالم من جهة وأنه حياة الوعى المباشرة من جهة أخرى.

والتحليل النفسى الوجودى، منهج قصد منه ايضاح الاختيار الذاتى، والذى به يجعل كل شخص نفسه شخصاً، أى يعمل ليعلن عن نفسه من هو؟

وهذا الاتجاه لم يجد بعد ـ على حد القول ـ «فرويده» ، الخاص، وقد كان «سارتر» فى البداية قد حمل على عاتقه المهمة، ولكنه نظراً لانشغالات كثيرة، لم ينجزها.

(٢) الوجود والعدم والحرية

يشير «جان بول سارتر» إلى الصعوبة التي يلقاها عند تعريفه لمعنى كلمة وجودية Existentialism قائلا : «إن أغلب الناس الذين يستعلمون الكلمة (٢٦) يجدون صعوبة بالغة إذا تصدوا لتفسيرها، ذلك أن هذه الكلمة، قد صارت الآن نهباً لكل الناس، حتى أن عمل موسيقى أو رسام صار يقال له إنه وجودى الاتجاه. وصار كل إنسان يشيع عن نفسه أنه وجودى Existentialist، ولذا فإن الكلمة فى وقتنا هذا قد اتسعت اتساعاً بالغاً، حتى صارت لا تعنى شيئاً على الاطلاق» . (٢٧)

ولكن «سارتر» رغم اعترافه بصعوبة التعريف، إلا أنه يجد أن المسألة ليست مستحيلة رغم، وجود اتجاهين أو مدرستين وجوديتين كبيرتين ـ إذ تشمل كل مدرسة مجموعة من الوجوديين الأفراد المميزين ـ فالوجودية إما مسيحية ويمثلها على سبيل المثال الفيلسوف الألمانى المعاصر «كارل ياسبرز» والفيلسوف الفرنسى المعاصر «جبريل مارسيل» ، أو وجودية ملحدة، ويمثلها على سبيل المثال، الفيلسوف الألمانى المعاصر «مارتن هيدجر» بالإضافة إلى سارتر نفسه. وتتفق المدرستان على سبق الوجود على الماهية L'existence pre-ciede l'essence والمقصود بالماهية هو تلك الطبيعة الأساسية التى تميز جوهر أى شيء، ولا يعرف إلا بها» . (٢٨)

وفى رأى «سارتر» أن الفكر المعاصر قد حقق تقدماً هائلا حين رد الموجود إلى سلسلة من الظواهر التى تكشف عنه، «وقد قصد من ذلك إلى القضاء على عدد من الثنائيات التى تربك الفلسفة وإلى استبدال واحدية الظاهرة بها» (٢٩) .

فالظاهرة نسبية، لأن الظهور ـ في رأى «سارتر» ـ يفرض بطبعه ما يظهر له «لكن ليست لها النسبية المزدوجة للظاهرة Ersheinung عند «كانت» Kant إنها لاتشير من فوق كتفها إلى وجود حقيقي يكون هو المطلق، إن الظاهرة هي ما هي مطلقاً لأنها تنكشف كما هي، والظاهرة يمكن دراستها ووضعها كما هي لأنها تدل على نفسها دلالة مطلقة.

وبهذا تسقط ثنائية القوة والفعل، فكل شيء بالفعل، وليس وراء الفعل قوة، ولا «حال»، تدل على نفسها دلالة مطلقة» . (٣٠)

فالأشياء لا تبطن خلفها قوى سرية توجهها فكل من الروح والمادة، والقوة والطبيعة وغيرها لم تكن إلا مفاهيم مجردة وعامة تشير إلى علاقات بين ظواهر، هي الوحيدة التي تملك صفة الوجود.

وبذلك يكون «سارتر» قد جعل الوجود، هو الوجود بالفعل فقط، رافضً الثنائية الأرسطية، (الفعل ـ القوة)، وما كان يتبعها من وجود بالقوة، ووجو بالفعل ولكن هل يكون «سارتر» بذلك قد حل المشكة، مشكلة الثنائية؟

يجيب «سارتر» : «يلوح بالأحرى أننا حولناها إلى ثنائية جديدة هي ثنائية المتناهي واللامتناهي، إن الموجود لا يمكن رده إلى سلسلة متناهية من التجليات، لأن كل واحد منها هو علاقة بذات في تغير مستمر» (٣١)، كما رأى «سارتر» أن وجود الظاهرة لا يؤثر بحال على الوعي، فالوعي لا يمكن أن يخرج من ذاته لتكوين موجود متعال» (٣٢)، وبذلك يكون قد استبعد الحل المثالي للمشكلة، ولا وجود عند «سارتر» (لوجودين منفصلين) : الموضوع (الأشياء)، والذات أو الوعي، فالوعي ليس إلا «لا وجوداً» يعيش على الموجودات، ولا وجود لمسافة فاصلة بينه وبين الأشياء، ولا يمكن أن ينشأ بينه

وبينها تعارض ما» (٣٣) ومشكلة المعرفة في وضعها التقليدى زائفة، فلا يمكن تفسير الوجود بالمعرفة وحدها، «فوجود الظاهرة لا يمكن أن يرد إلى ظاهرة الوجود» . (٣٤)

والوجود يسبق الماهية، وكل وجوده يتضمن ماهيته، فالوعي غير ممكن قبل أن يوجد ذلك لأن «وجوده هو ينبوع امكانه وشرطه، لأن وجوده هو الذى يتضمن ماهيته» (٣٥) كما يرى «سارتر» ، إذ كتب أيضاً :

ما الذى نعنيه هنا حين نقول بأن الوجود يسبق الماهية ؟

What is meant here by saying that existence pereceeds essence?

إن ذلك يعنى أنه قبل كل شيء، يوجد الانسان Man exists، يقلق، يظهر في الحياة، ثم يحدد نفسه، وإذا كان الانسان وفقاً للتصور الوجودى عنه، لا يمكن تعريفه Is Indefinable فذلك لأنه في البدء لا شيء Nothing... وفيما بعد يمكن أن يكونه What he will be ذلك أنه لا وجود لطبيعة إنسانية Human Nature لأنه لا وجود لإله God ليتصورها. فالانسان ليس موجوداً فقط كما يتصور ذاته، ولكن أيضاً كما يريد هو نفسه أن يكون، بعد أن تكون ذاته قد وجدت» (٣٦).

وبهذا التصور فإن «سارتر» يرى أن وجوديته أكثر انسجاماً من سواها، ذلك أن عدم وجود (إله) ، أو عدم الاعتقاد في وجوده، يجعل سبق وجود الانسان على ماهيته أمراً ممكناً، ويؤكد أن الانسان مشروع، وهذا المشروع يسبق في وجوده كل ما عداه، «فالانسان سوف يكون ما شرع أن يكون Man will be what he will have plane to be» (٣٧).

وهو مسئول عن وجوده الفردى، وأيضاً عن جميع البشر. فالعلاقة بين ذاتي وبين الغير تبدو فى صورة صراع، لأن «ما يجرى على ذاتي يجرى على الغير. وكما أحاول أن أسيطر على الغير أو أتحرر من ربقته، كذلك يحاول الغير أن يسيطر على أو يتحرر من قبضتى، فالصراع بيننا فى حركة الشد والجذب لا تنقطع» (٣٨).

ولذا فالاختيار الذي يقوم به إنسان لا يقوم به لنفسه فقط وانما يختار لجميع البشر «ونحن نختار دائما ولا شيء يمكن ان يكون خيراً بالنسبة لنا، دون أن يكون خيراً بالنسبة للجميع We always choose good and nothing can be good for us without being good for all» (٣٩)

فسلوكي تجاه موقف من المواقف إنما هو سلوك إنسانى شامل، لأن مسئوليتى تكون عن نفسى، وعن الآخرين، واختيارى اختيار للإنسانية جمعاء، وأنا عندما أختار، وأحس بأننى ولا أحد سواى هو المسئول عن هذا الاختيار والذى لم أختره لنفسي ـ فقط ـ بل للإنسانية جمعاء، فإن ذلك يوقعني فى الكآبة والانسان عميق الكآبة، لأنه يكون فريسة لشعور متعاظم بالمسئولية.

«وليست الكآبة anguish التى نعنيها من النوع الذى يؤدى إلى الدعة أو الجمود Leads to quiestism, to inaction إنما هو نوع من الكآبة البسيطة Simple sort of Anguish التي يشعر بها كل إنسان يتحمل المسئوليات» (٤٠).

أما كون الله غير موجود، فإن هذا يؤدى إلى نوع من السقوط De laissement وهذا يختلف، بل ويناقض «نوعاً خاصاً من الأخلاق العلمانية Moral Laique (Secular ethics) التي تود أن تلغى Abolish فكرة الله بسهولة مبالغ فيها» (٤١).

وقد عانت الفلسفة الوجودية كثيراً من سوء الفهم، على حد قول «سارتر»، مما أدى إلى اتهامها بالخمول والكسل والتواكل، والرضا بالأمر الواقع، مما اضطر «سارتر» إلى الردّ على ذلك قائلاً: «إن المذهب الذى أمثله يواجه الجمود بعنف، ذلك أنه يعلن صراحة أنه لا حقيقة إلا فى الفعل There is no Reality except in action وعلاوة على ذلك، فإنه يضيف: الانسان لا شيء ما عدا مشروعه، وهو لا يوجد إلا بمقدار ما يحقق ذلك المشروع، وعلى ذلك، فهو ليس إلا مجموعة الأفعال المكونة لحياته» [٤٢]

ويذهب «سارتر» إلى أبعد من ذلك، حين يقرر أن ما يفزع البعض عند اطلاعهم على نظريته هو مناقضتها للجمود والخمول والكسل. فالوجودية عندما تظهر الضعف الموجود فى الانسان والفساد الذى يشمله، لا تبغى من وراء ذلك ترسيخ مفاهيم، توحى بأصل هذا الضعف أو ذاك الفساد فى الجنس البشرى، كما يفعل المثاليون، ولكنها تريد أن تقول أن هذا الانسان الضعيف أو الفاسد، يتحمل مسئولية ضعفه أو فساده كاملة، وفى وسعه تجاوز هذا الفساد أو ذلك الضعف. «فلا يمكن أن نعتبر الوجودية محاولة لتثبيط عزم الانسان An attempt to discourage man action، ذلك أنها تنبؤه Tell him، بأن أمله الوحيد يكمن فى فعله، والذى يعتبر الشيء الوحيد الذى يجعل الانسان قادراً على العيش» [٤٣].

وفى وجودية سارتر تأتى الذاتية لا لكون الوجودية فلسفة برجوازية، وإنما لأنها فلسفة واقعية تعتمد الحقيقة ركيزة لها ـ على حد تعبير «سارتر» ـ، وذلك لأن هذه الذاتية لا تلغى وجود الآخرين، بل إنها ترى «فى وجود الآخرين شرط وجودى، وشرط معرفتى لنفسى وفى هذا الوجود فإننى

باكتشافى لوجودى الداخلى My inner being فإننى اكتشف الآخر، كحرية Like a freedom، فى نفس الوقت، موجودة فى مواجهتى حيث تفكر وتريد thinks and wills فقط من أجل for أو ضد against ذاتى. وهكذا فلنعلن اكتشاف عالم ـ ما ـ نسميه، عالم الذاتية الداخلى، ذلك العالم الذى يقرر فيه الانسان (ما يكون what he is)، وما يكونه الآخرون what others are بالاضافة إلى ذلك أنه من المستحيل أن نجد فى كل إنسان ماهية كونية Universal essence والتى يمكن أن تكون طبيعة انسانية، ذلك أن ما يوجد هو كونية الظرف الانسانية، وليس مصادفة أن يتحدث مفكروا اليوم، عن ظرف الإنسان لا عن طبيعته، وهم يعنون بالظرف الانسانى جمع المحددات الأولية a priori limits التى تحدد موقف الانسان الجوهرى فى الكون» [٤٤].

فالانسان لم يكن إنساناً تام التكوين، بل هو كائن يتكون، وفى ظل ظروفه الضاغطة عليه، والمحيطة به ليس لديه إلا أن يختار بين موقف وموقف. واختياره، كما يؤكد ذلك «سارتر» لا يمكن أن يكون سوى الحرية، ذلك «الحرية فى كل الظروف لا يمكن أن تريد إلا ذاتها، وإذا كان للإنسان ـ وضع القيم الخلقية، فإنه لم يعد فى استطاعته أن يقر سوى الحرية». [٤٥]

لقد كان ظهور التيار الوجودى منذ «كير كجارد» (كثورة صارخة ضد النظم الآلية والمطلقة التى تكبل حرية الانسان فحمل الوجوديون رسالة التدعيم لحرية الانسانية، ممثلا فى أفراده، فالحرية فى نظرهم هى المعنى المساوى للوجود). [٤٦]

فقد كانت وجودية «كيركجارد» تحرص على التفرد، «كيما يكون الفرد موجوداً بمعنى الكلمة، ولذا فهى تدعو إلى العزلة، تلك العزلة التى يشعر فيها الانسان بفرديته وباتصاله بالمطلق، وتأبى أنصاف الحلول، والمجتمع» [٤٧]،

والانسان لا يمكن أن يكون إلا حراً، لأن حريته هى عين وجوده، وقد كان «كيركجارد» يرى فى أى نظام شعبى صورة حقيقية للجحيم [٤٨]، وهذا المعنى سوف يستعيره «سارتر» منه، مع بعض التعديل عندما يطرح مفهوم «الجحيم هو الآخرون» سواء فى فلسفته، أو فى مسرحياته، ولا سيما مسرحية «الأبواب الموصدة».

أما «كارل ياسبرز» فقد قرر بأن الحرية تند عن كل برهان عقلي، فهى مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالذات، كما ترتبط بالزمان، فالحرية «توجد فقط بوصفها وجوداً ماهوياً فى الآنية المتزمنة بالزمان Zeitdasein [٤٩] كما ربط بين الحرية والذنب Schuld فلأنني أعرف أني حر، فإني أسلم بذاتي بوصفها مذنبة، وهو في هذا يذكرنا بـ «كيركجارد» الذى يرى أنه «يجب على الانسان المسيحى أن يكون أداة الحرية فى تحقيق مملكة الله على الأرض Archistian man ought to be «Freedom's ordinary» in realising the kingdom of God on earth » [٥٠]

وقد رأى «هيدجر» أن الحرية جوهر الانسان، وماهيته، وهى التى تميزه عن سائر الموجودات، فالموجود المتفتح فقط هو الموجود الحر، والحرية هى القدرة على التفتح وتشهد القدرة على التخيل على حرية الانسان. فالحرية هى المعنى المساوق للوجود والتخلى عن الحرية يعنى تخلى الانسان عن إنسانيته، فالانسان محكوم عليه بالحرية، [٥١] هذا المعنى الذى سوف يردده «سارتر» كثيراً.

وقد جاء «سارتر» فى البداية ناقداً رأى «ديكارت» فى الحرية، فى مقاله «الحرية الديكارتية» إذ رأى أن «الحرية عند «ديكارت» كلية، ولكنها ليست

مطلقة Not absolute، فما تم من تمييز، سواء عند «ديكارت» أو «الرواقيين» Stocis ليس إلا تمييزاً خادعاً بين الحرية والقدرة ـ في العالم ـ . فأن تكون حراً ليس ـ بالمرة أن تكون قادراً على فعل ما يريده أحد منك، ولكن أن تكون قادراً على أن تريد ما يمكن أن يفعله أى شخص To be free is no at all to be able to do what one wants but it is to be able to do what one can «do. (Pauvoir fair ce qù on veut, Vouloir ce qù on peut) (٥٢)

وقد كان «سارتر» يرى في الحرية الاستعداد للانخراط في العالم، وإن كان قد رأى في أعماله المبكرة بأنها «تتحقق على مستويين من مستويات الاختيار، أحدهما: يمكن أن يختار بالاتجاه مباشرة نحو الادراك، والواقعى، والفعل، والرغبة، والحقيقة والأخلاقية، ومن ناحية أخرى فإنه يمكن أن تقوم محاولة للهروب من هذه السلسلة من التعقيدات الموجودة في العالم الواقعي إلى النقاء السلبي، بالاتجاه نحو التخيل Imagination، والانفعال، نحو غير الواقعي والتأمل، نحو الخطأ والشر Evil والفن» . (٥٣)

وإذا كانت الحرية، تصح تعريفاً للانسان، لأنها تنبع من ذاته، ولأنها هي هو «انني ملزم بأن أريد حرية الآخرين في الوقت الذى أريد فيه حريتى، ويمكننى أن أجعل الحرية هدفاً لى My goal، إذا جعلت حرية الآخرين هدفاً لى أيضاً » (٥٤).

والانسان، إذا كان لا يمكن أن يكون إلا حراً، فإنه بوجوده، الذى يتضمن عدمه يكون حراً، «فالحرية ليست وجوداً ما، إنها الوجود الانسانى، أعنى عدم وجوده، ولو تصور الانسان أولا ملاءً، فسيكون من غير المعقول، أن نبحث فيه، بعد لأى، عن لحظات أو مناطق نفسية سيكون فيها حراً، وإلا لكان ذلك شبيهاً بالبحث عن الخلاء في إناء ملأناه من قبل حتى الحافة ـ

والانسان لا يمكن أن يكون حيناً حراً، وحيناً آخر عبداً إنه بأسره دائماً حرّ، أو هو ليس شيئاً » (٥٥)، فليس ثم فارق بين الانسان، وكونه حر بل «والحرية ليست حرة فى ألا توجد، ولا ألا تكون حرة» (٥٦).

ولقد آكد «سارتر» كروائى على أهمية الحرية فى حياة شخصياته : «فدروب الحرية» «تعتبر دراسة لمختلف الطرق التى يسلكها الناس فى تأكيد أو انكار حريتهم ». (٥٧).

والحرية عند «سارتر» مصحوبة بالقلق، لأنه الحالة التى يدرك فيها الانسان حريته المطلقة، لأنه (تجاه القلق لا يوجد إلا واحد من موقفين : إما أن ينهزم الانسان وعندئذ يختفى وراء دوره الاجتماعى، وهذه هى «القذارة» أو «روح الجد» أو «البرجوازية» كما يصورها «سارتر» فى هذه المرحلة ـ وإما أن يتحمل مسئوليته كاملة، وهى مسئولية مرهقة لأنها بسعة العالم الانسانى، ولما كان محكوماً عليه «على الانسان» أن يكون حراً فإنه يحمل على عاتقه عبء العالم، وهذا ما يسميه «سارتر» الوجود الصادق، أو الحق وهو أساس الأخلاقية الوجودية» (٥٨).

وإذن فالحرية مشروع فتح على الحرية ذاتها، فلا يوجد حولها إلا الحرية، ولهذا فإن الحرية ـ الانسان، أو الانسان ـ الحرية، يحمل على كاهله عبء العالم الانسانى برمته.

يقول، «د. زكريا إبراهيم»، فى كتابه (مشكلة الانسان):

«والواقع أن «سارتر» حين يقرر أن الانسان حر، فإنه يعنى بذلك أن الله غير موجود لأن البشرية عنده إنما تقوم على أنقاض الحرية الأهلية، وإن كان «ديكارت» قد ذهب إلى أن معيار الحقيقة هو إرادة الله الحرة. فإن «سارتر»

يؤكـد أن الانســـان نفسـه هو الذى يبـدع القـيم، وهو الذى يفـصل فى الحقيقة» . (٥٩)

إن فلسفة «سارتر» بذلك تعلى من الوجود الانسانى، وتجعل الانسان مبدعا للقيم كما يتضح «أن فكرة القيم Idea of values نسجت من فكرة «سارتر» عن الفعل الحر Free action والذى يمثل فعلا قصدياً Intentional action » . (٦٠)

كما يؤكد «سارتر» بأنه لا قيمة للحياة بدون الانسان، كما أنه لا وجود لقيم قبلية ذلك أن مبدع هذه القيم (القبلية) لا وجود له فى فلسـفة «سارتر» .

يكتب «سارتر» : «ليس للحياة أى معنى قبلى Apriori فقبل أن تأتى للحياة، الحياة لا شيء Life is nothing. إنك أنت الذى تمنحـها المعنى، والقيمة لا شيء أيضاً إلا بالمعنى الذى تختاره لها، وبهذا الطريقة ترى أنه توجد إمكانية إبداع المجتمع البشرى » (٦١) وهكذا فلا وجود لقيم شاملة، أو أخلاق مطلقة.

وقد نتج عن آراء «سارتر» السابقة، إن اعتبره البعض كاتباً أخلاقياً، بينما رأى فيه البعض الآخر، كاتباً (موصوفاً باللا أخلاقية)، فما مغزى ذلك ؟

كتب، «ر.م. البيرس» : «ينتمى سارتر إلى الأخلاقيين، وهو أخلاقى، أى أنه كاتب يهتم فقط بالمراقبة والتصوير والحكم عند اللزوم على السلوك البشرى، وليس لديه أية نزعة للتبسيط الملاطف فى وصف أية مشاهد غير الانسان، وهو لا يحب وصف الطبيعة أو الحيوان، أو الحياة المادية، أو العـالم،

إن عالمه الوحيد هو الانسان، بل الانسان البالغ الواعى الذى تطارده الحياة الذى هو قادر على أن يرسم مشكلاتها» (٦٢)

ولكن إذا كان قد رآه (البيريس) كاتباً أخلاقياً، فكيف اتهم باللاأخلاقية؟

يجيب (ألبيرس) نفسه على هذا السؤال قائلا: «ومع ذلك فليس هناك أى تناقض فى أن يكون «أخلاقى» اتهم «باللا أخلاقية»، إن مراقبة الانسان وتصويره والحكم عليه لا يقتضى بالضرورة الحكم عليه وفق مقاييس يصفها المجتمع بأنها «اخلاقية»، والواقع أن تهمة «اللا أخلاقية» التى وجهت غالباً إلى «سارتر»، لا يمكن أن تفهم إلا إذا عرفنا أنها تمت إلى ثلاثة أسباب متميزة»(٦٣)، وهى أن «سارتر» يعرض الحقيقة الانسانية كاملة، وأنه يتبسط فى تصوير بعض المظاهر تبسيطاً واضحاً مما يكسبها سحراً وهالة عاطفية وأخيراً فهو يحكم، ويوحى بطرائق معينة للسلوك، مما دفع الكنيسة الكاثوليكية إلى وضع أعمال «سارتر» على لائحة المحرم.

وقد تسائل «لوك لوفافر»، فى كتابه «سارتر والفلسفة» عن كيفية تفضيل الوجودى فى فلسفته الأخلاقية «لمشروع إنسانى معين على مشروع آخر؟ فالتفضيل يفرض مفهوم القيمة القبلية، وهذا يفرض مفهوم الكيفية، أى مفهوم تعيين جديد يحقق الذات الانسانية ولكن هذه المفاهيم مقصية كلية من مذهب «سارتر»، فهو لذلك يقول «إننا لا نؤمن بالتقدم، والتقدم فى نظرنا مجرد تحسن»، وهكذا أصبحنا بعيدين عن المفهوم الانسانى الصحيح وعن الأخلاق الكونية التى تربى الانسان من أجل تحقيق نموه الكيانى نمواً منسجماً نحو الكمال والغبطة» (٦٤)

ولعل تصور «لوك لوفاقر» لأخلاق كونية لا مجال له في فلسفة «سارتر» التي تنكر التصور القبلي للأخلاق، وترى أن الإنسان يختار أخلاقه L' Homme choisit sa morale وهو مبدعها أيضاً، وهو يختار، للبشرية جمعاء في اختياره لذاته «فمن الواجب أن يحترم كل شخص حرية الآخرين، ويتحد معهم في هدف مشترك Common Goal» (٦٥) والانسان كائن حر، أو هو «الحرية»، كما أن «الحرية شرط الوجود، وهي غير محددة وغير قابلة للتحديد Undetermined and undetermindable» (٦٦) وليس لها أي معنى قبلي، وبذلك ينتفي البحث عن التواطؤ مع الأفكار التي كانت تدعو لها الكنيسة، والتي جعلت أفكار «سارتر» على لائحة المحرم.

الثورة والمادية

إن «سارتر» الذى ألف «الوجود والعدم» لم يكن الفيلسوف المنعزل، وإنما كان منخرطاً فى الحياة اليومية، وقد صهرته فترة الاحتلال النازى لفرنسا، فصار مناضلا وسياسياً، وكان بحق فيلسوف موقف، وقد جعله هذا فى حوار دائب مع الماركسية والماركسيين، ينتج عنه أحياناً اتفاق ما على برنامج عمل، وأحياناً أخرى تحدث القطيعة وكان هذا يحدث على المستويين، النظرى، أو العملى.

يكتب «سارتر» فى «المادية والثورة Materialism and Revolution»:

«وفقاً لرأى «أ. ماتيس A. Matheiz» فإن الثورة تحدث عندما يصاحب التغيير فى المؤسسات تغير جذرى فى نظام التملك، والشخص أو الحزب الذى تهيىء أعماله عن عمد لثورة كهذه ــ ستسميه ثورياً» . (٦٧)

والثورى، بالضرورة ينتمى إلى هؤلاء المضطهدين، وإن كان الاضطهاد لا يكفى ليدفع للثورة ــ كحال اليهود مثلا ــ أو الأقليات العنصرية، ولهذا فالثورى يجعله وضعه لا يشارك المضطهدين امتيازاتهم، «أى أن الثورى Revolutionary ينتمى إلى هؤلاء الذين يعملون عند الطبقة المسيطرة Dominant Class» (٦٨) وإذا كانت الطبقة المسيطرة فى المجتمعات الصناعية الحديثة هى «الطبقة البورجوازية» ، فالثورى إذن هو «البروليتارى» ومن هناك فهو مضطهد وفى نفس الوقت منتج، وهو ثورى بقدر تطلعه إلى تغيير وضعه وتجاوزه إلى وضع جديد، «وهكذا يحرر الثورى، من اللحظة الأولى، بفضل اندفاعه إلى المستقبل من الانسحاق الذى يفرضه عليه المجتمع» (٦٩)

فالثورى يعى أن حل معضلته ــ أى تحريره ــ لا يأتى من دمج نفسه مع

الطبقة صاحبة الامتياز، وإنما يأتى بتضامنه مع المضطهدين من زملائه العمال، وضد الطبقة صاحبة الامتياز، وهذا يدفعه إلى طلب فلسفة ثورية، فلسفة تكون هى نفسها عملا، «إنها تكمن فى اللحظة الأولى للعامل الذى ينضم إلى الوضع الثورى، لأن أى تخطيط لتغيير العالم لا يمكن الفصل بينه وبين نوع من الفهم الذى يكشف العالم من وجهة نظر التغيير الذى يراد تحقيقه»(٧٠).

فالنظرية الثورية على النقيض من النظرية المحافظة التى تقول بالمعرفة أولا فتحدث تأثيراً سلبياً بنسبتها إلى الشىء جوهراً سكونياً صرفاً، فإنها (أى الفلسفة الثورية) تنادى بالعمل، وتعى نفسها كفعل As action، ولذا فهى تتفوق، ويرى «سارتر» أنه «لما كان الثورى Revolutionary يحتاج إلى التمييز بين الحقيقى والزائف، فإن هذه الوحدة بين التفكير والفعل Thought and action تستدعى وجود نظرية مذهبية جديدة عن الحقيقة Truth» . (٧١)

ولكن ما هى تلك النظرية الجديدة؟

ألا يقترب «سارتر» كثيراً من المادية ؟

فهو يستعير منها كل شىء، صراع الطبقات، العمل، وكافة تحليلات المادية، ولكنه مع ذلك يتعامل معها بحذر ومن وجهة نظر نقدية، والتى تبدو واضحة وجلية، فى «المادية والثورة»، ولعل هذا يعكس بعض التخوف الذى يشمل الكثير من المثقفين الغربيين، والذى وصفه «تشارلز فرانكل Charles Frankel» بوضوح فى كتابه «أزمة الانسان الحديث The Case for Modern Man» إذ كتب : «إننا نحسب أن خوفنا من الماركسية إنما يعكس Refelects اهتمامنا بها، وشعورنا الحاد بأنها تقدمت علينا خطوة فى تلبية الحاجة

التي نشعر بها جميعاً، وهي بعض المعرفة للهدف الذى نتجه إليه وطريقة الوصول إليه». (٧٢)

فقد قدم «سارتر» فى «المادية والثورة» بعض الانتقادات التى وجهها إلى الماركسية نافذاً تصورها عن القانون، وعلاقة المجتمع الذى تريد تأسيسه بالطبيعة، وعلاقة ذلك كله بالوعي الثورى، فكتب :

«ترى، هل الأسطورة المادية Materialsm Myth، والتى ربما كانت مفيدة ومشجعة، هل تبدو ضرورية حقاً ؟

إن وعى الثورى يتطلب أن تكون امتيازات الطبقة المضطهدة Oppresor Class لا مبرر لها Unjustifulable، وأن تكون طارئية وجوده هى نفسها طارئية وجود مضطهديه، وأن يكون نظام القيمة The System of the value الذى شيده أسياده بغرض اضفاء الصفة القانونية De Jure على واقعية De Facte امتيازاتهم يمكن تجاوزه إلى تنظيم للعالم لم يوجد بعد، لكنه سيلاشى كل امتيازاتهم، قانونياً وواقعياً، In Law and In Fact، ولكن وضعه تجاه ما هو طبيعى Natural، هو بوضوح، وضع مزدوج، فهو من جهة يغرق فى الطبيعة ومعه أسياده، ولكنه من جهة أخرى صرح بأنه يريد أن حل محل البناء غير العقلانى الذى بنته الطبيعة، والتعبير الماركسى لوصف مجتمع المستقبل هو «ضد الفيزيقى Anti Physis وهذا يعنى أن الماركسية تريد تشييد نظام إنسانى Human Order من شأن قوانينه أن تنفى القوانين الفيزيقية، ومن المحتمل، أن نفهم ـ وفقاً لهذه الحقيقة ـ أن هذا النظام قد نتج فقط من الخضوع لمشيئة الطبيعة، ولكن فى الحقيقة، يجب أن يتصور هذا النظام فى قلب ما تنكره الطبيعة، ذلك أنه فى المجتمع المضاد للطبيعة يسبق مفهوم القانون

تأسيسه Establishment ولكن، الآن ووفقاً للمادة فإن القانون يشرط مفهومنا عنه» (٧٣).

والمجتمع الذى تتصوره المادية ـ هكذا ـ سوف يكون مجتمع الغايات، والعودة إلى القيم يمكن أن يفتح الباب لتضليلات جديدة، والثورى الذى يضحى من أجل المجتمع لم يوجد بعد، ولذا وجب تنمية الأسطورة المادية، أن هذا واجب الفلسفة الثورية وتوضيح مفهوم أن الانسان لا مبرر لوجوده، وأن هذا المفهوم لم يتشأ بالعناية الإلهية، وعلى هذا فإن أى نظام، ما دام نظاماً انسانياً، فإنه يمكن تجاوزه إلى نظام آخر، وبالتالى فالقيم ليست إلا انعكاساً لأوضاع اجتماعية، يمكن تجاوزها أيضاً.

ولعل هذا رغم أنه يوجه بصورة انتقادات للماركسية، إلا أنه يعكس تأثراً عميقاً بهذه الفلسفة، رغم أن «سارتر» ينعت الماركسية بالأسطورة، هذه الصفة التى رددها فى أكثر من موضع فى «المادية والثورة» إذ يقول : «ولو كان حقاً أن المادية بتفسيرها الذى يرد الأعلى Upper term للأدنى Lower term هى الصورة الملائمة Convenient Image للتركيب الاجتماعى الحالى، فإنه لمن الجلى أنها ليست إلا محض أسطورة بالمعنى الأفلاطونى للكلمة. وبالنسبة للثورى فلا حاجة للتعبير الرمزى Symbolic Expressions للوضع الحالى، إنه فى حاجة إلى التفكير الذى يمكنه من صنع المستقبل، والآن تفقد الأسطورة مغزاها فى مجتمع بلا طبقات Classless Society حيث لا وجود فيه للأعلى أو للأدنى» (٧٤).

ويرد «سارتر» على القول الذى تردده المادية ـ على حد قوله ـ بوجود طبيعة انسانية يحجبها الاضطهاد بتساؤله عن ماهية تلك الطبيعة الانسانية خارج

وجود المحسوس الراهن ؟ وقد علمنا من قبل أن «سارتر» رفض تعبير الطبيعة الانسانية ووضع مكانها تعبير الشرط الانساني.(٧٥)

ويسوى «سارتر» بين المادية والمثالية، إذ يرى أن الثورى ينفر منهما معاً، لأنهما يصوران التغيرات الحاصلة فى العالم على أنها «محكومة بالأفكار Con-trolled by ideas أو فى أحسن الأحوال أنها تغير فى الأفكار فحسب، فالموت والبطالة والجوع ليست أفكاراً بل وقائع يومية معيشة »(٧٦).

ويرى «سارتر » أن الالتباس ينجم عن هدف المادية التى تريد أن تكون عقيدة طبقية وفى نفس الوقت تكون تعبيراً عن الحقيقة المطلقة. وهذا يصدم — فى رأى «سارتر» مع الثورى الذى يرفض الحقوق والواجبات المقدسة، ويتمرد عليها، متجهاً إلى الحرية محتملا مسئولية مصيره، لأن قضيته فى جوهرها هى قضية البشرية جميعاً، وهو عكس البورجوازيين الذين يدافعون عن امتيازاتهم الطبقية، يبغى تحطيم الطبقات، وليس النضال من أجل طبقة.

و«سارتر» إذ يجعل فلسفته فوق الطبقات، فإنما اختلف مع الماركسية، التى ترى أن الأيديولوچيات، بالضرورة طبقية، وأن الوصول إلى مجتمع لا طبقى Classless يأتى بعد العبور فوق المجتمع الاشتراكى، الذى تكون فيه السلطة لطبقة، « طبقة البروليتاريا التى تفرض ديكتاتوريتها.

وقد أرجع بعض الباحثين موقف «سارتر» ها من الماركسية إلى أنه بالإضافة إلى معاصريه فى الجامعة «قد تعلموا بواسطة أناس كان يتملكهم الرعب من الديالكتيك، ذلك أن هيجل Hegel لم يكن معروفاً لهم، و«ماركس» Marx لم يكن يدرس أصلا وقد قرأ «سارتر» رأس المال Deskapi-tal بينما كان يجهل الديالكتيك، وفهمه فهماً أكاديمياً Accademically ،

ولذا لم تحدث القراءة لديه أى تغيير يذكر، فقد كان اعتقاده الخاطىء هو ومعاصروه، أن بالامكان دراسة «ماركس» كما يدرس أى إنسان أى فلسفة أو سوسيولوچيا Sociology أخرى »[٧٧] وقد رجع التغيير الذى اعترى تفكير «سارتر» إلى فترة الحرب، التى جعلته يتعامل مع الماركسية من خلال حضورها القوى والمؤثر لدى كتلة العمال، وازدياد نفوذها فى فترة المقاومة.

وإذا كان «لينين Lenin» قد كتب فى (المادية والمذهب النقدى التجريبى Materialism and Empirio - Criticism محدداً العلاقة بين المادة والتفكير، كما يأتى : (وفقاً لرأى «افينريوس Avenarius» فإن المخ ليس هو عضو التفكير، كما أن التفكير ليس وظيفة للمخ The brain is not the organ of thought and thought is not the function of the brain وإذا عدنا إلى «انجلز Engles» فاننا نجد النقيض من ذلك، فى صورة مادية، إذ يقول «انجلز»، فى «ضد دوهرنج Anti Duhrin» أن التفكر والوعى، نواتج للمخ الانسانى Thought and consciousness are products of the human brain، وقد كررت هذه الفكرة مرات فى ذلك الكتاب، وفى «لودفيج فـــــيورباخ Loudwing feur-bach» أيضاً »[٧٨]

إذا كان هذا هو رأى «لينين»، فى العلاقة بين المادة والفكر، والذى يعتبر ترديداً حرفياً لما قاله «فردريك انجلز»، فإن «سارتر» يسخر من ذلك قائلا:

«واننى لأتساءل: وكيف لا ينزلق المادى إلى الميتافيزيقا عندما يرد الفكر إلى المادة مع أنه يتهم المثاليين بها عندما يردون المادة إلى الفكر. والتجربة لا تؤيد المذهب المادى كما أنها لا تؤيد الاتجاه المناقض له. وإنما تنحصر نتيجة التجربة فى التأكيد على وجود صلة وثيقة بين الموضوع السيكولوچى

والموضوع الفسيولوچى. ويمكن تفسير هذه العلاقة بآلاف التفسيرات. فإذا كان المادى يدعى أنه متأكد من مبادئه، فإن تأكيده ليس له إلا مصدر واحد فقط هو الحدس Intuition أو الاستدلال القبلى a priori أى الاستدلال الصادر عن التفكير التأملى الذى يرفضه المادى نفسه.

والآن فإننى أرى أن المادية تمثل نوعاً من الميتافيزيقا يحتجب وراء الوضعية Hiding behind positivism بل إنها نوع من الميتافيزيقا هادم لنفسه Self-destructive (٧٩).

وفوق ذلك فإن «سارتر» يرى أن المادى يولى الانسانية والذاتية ظهره وكذلك العلم وينكر وجود الله ثم يحل نفسه محل الله، وهو ـ أى المادى ـ ذو مذهب عقلى ينتقل بشكل جدلى، من العقلانية إلى اللاعقلانية، ويهدم نفسه بنفسه لأنه إذا كان «الوضع السيكولوچى Pyscholoical يحدده الوضع البيولوچى Biological، والبيولوچى مشروط بالوضع الفيزيقى Physical للعالم، فإننى أرى أن الذهن الانسانى يمكن أن يعبر عن الكون كما يعبر المعلول عن علته، ولكن ليس كما يعبر التفكير عن موضوعه، ويكون سؤالنا كالآتى، كيف يتسنى للعقل الأسير الذى تتحكم فيه الأشياء الخارجية وتتحكم فيه أيضاً سلسلة من العلل العمياء A series of blined causes أن يظل عقلا ؟ وكيف يتسنى لى أن أعتقد فيما يرمى إليه استنتاجى، إذا كان ليس إلا نتيجة لما أودعه فى نفس الحادث الخارجى، وإذا كان ـ على حد قول «هيجل» العقل قطعة من العظم Reason is a bone» فكيف تكون محصلة الشروط، هى أيضاً، مفاتيح الطبيعة ؟» (٨٠)

ولعله يتضح من الفقرة السابقة، أن «سارتر» لديه فكرة مشوهة عن المادية

الجدلية (استقاها من كتب الفلاسفة المثاليين، بدليل أننا نراه يتصور الماركسية على أنها مجرد مادية تفسر الوعى بالمادة، وتؤمن بضرب من العلية الميكانيكية، وتحاول دائماً أن تفسر الأعلى بالأدنى على طريقة «أوجست كونت») (٨١)

وإن كان «سارتر» قد حاول دائماً الفصل بين الماركسية المعاصرة، والتى وقعت تحت تأثير «الستالينية» وما فرضته من مفاهيم دوجماطيقية Dogmatic، مرتدة بالماركسية إلى نوع من المادية الميكانيكية وبين ماركسية «ماركس» الديالكتيلية، مفرقاً بينهما دائماً.

وقد سخر «سارتر» من «لينين» حين كتب : (وفوق ذلك، نلاحظ أن الطريقة التى تحدث بها لينين عن وعينا : (بأنه ليس إلا انعكاسا للوجود، وفى أحسن الأحوال هو انعكاس دقيق it is only the reflection of being, in the best of cases an approximatilly exact reflection ولكن من الذى سيقرر أن الحالة الحاضرة، والمادية، بشكل خاص، هى أحسن الأحوال) . (٨٢)

ويرى أن العلم نقيض الديالكتك، ويسخر من محاولة تأسيس علم نفس على أسس من المادية الجدلية، فيقول، «والمستر نافيل Naville المادى، لكى يؤسس علم النفس المادى Scientific psychology يتجه نحو السلوكية Be-haviourism التى ترى أن السلوك الانسان هو مجموعة من الانعكاسات الشرطية Condition reflexes (٨٣) .

ويصل «سارتر» إلى القول بأن المادية هى النموج الأمثل للقضية التركيبية الزائفة، ويركز «سارتر» على الفهم «الستالينى» للعلاقة بين البناء الفوقى والبناء التحتى، الذى حول العلاقة إلى نوع من الميكانيكية ينطوى على قول جازم بالحتمية، تقترب من الحتمية اللاهوتية أو القدرية، مما حول الماركسية

إلى فلسفة ينتفي فيها الجدل، وذلك بجعلهم الاقتصاد عنصراً حاسماً ووحيداً، في الصراع بين الطبقات، رغم أن «فردريك انجلز» (٨٤) قد حذر من ذلك في رسالة له إلى «جوزف بلوخ في ٢١ سبتمبر ١٨٩٠.

ويصل «سارتر» في نهاية «المادية والثورة» إلى القول بأنه إذا كانت المادية تشكل الانكار الراديكالي لحرية الانسان، فإنها رغم ذلك تحوى مضموناً يلائم تنظيم وتعبئة القوى الثورية، وتمتلك أواصر قوية مع الطبقة المضطهدة، فإنها ربما تكون، نظراً لذلك، مشتملة على بعض الحقيقة، وإن تكن ـ في رأيه ـ غير صادقة تماماً كمذهب، ولذا فهو يطرح مهمة إعادة بناء المادية على «الفيلسوف» الذى يحررها من كل ما يرهقها، لفصل المادية المشوهة ويصوغ ... لسفة تصف العلاقات الانسانية وصفاً حقيقياً، فلسفة شاملة متكاملة.

... ما هي هذه الفلسفة ؟

يجيب «سارتر» بأنها : «قبل كل شيء طريقة خاصة تعنى الطبقة ... اعدة بها نفسها» (٨٥)، وعلى هذه الفلسفة أن تعمل كمرآة تعكس ... لية تجميع الفلسفة المعاصرة يقوم فيها الفيلسوف بدور الموحد للمعارف ... خلال مخطط محدد، يعبر عن الطبقة الصاعدة وسوف تظل أية فلسفة، ... لسفة ذات فعالية ما دام الفعل الهادف «البراكسيس Praxis الذى أطلقها ويؤيدها، والذى توضحه هي نفسها، ما يزال حياً» (٨٦).

وإذا كان «سارتر» في (المادية والثورة) قد بدت معارضته للماركسية واضحة إلا أنه هنا، في «مشكلة المنهج» يبدو أنه يتقدم خطوات باتجاهات الماركسية، تصل في مواضع كثيرة إلى الحد الذى نراه ينبرى للدفاع عنها، فها هو يكتب : «إن كل مناقشة تعارض الماركسية، هي الا حياء الظاهر لفكرة من

الأفكار السابقة على الماركسية، ولن يكون هذا التجاوز المدعى للماركسية فى أسوأ حالاته إلا عودة للأفكار قبل الماركسية، وفى أحسن حالاته سيكون الكشف من جديد للأفكار نفسها التى تحويها الفلسفة التى تظن أننا نتجاوزها»[٨٧]

ويزداد حماس «سارتر» للماركسية عندما يؤكد على أنه فى كل مرحلة توجد فلسفة واحدة، وهى تلك الفلسفة التى تعبر بشكل أفضل، وأكثر كمالا عن واقع المرحلة الخاص وعلى هذا فقد رأى أن «الماركسية هى فلسفة العصر (أو اليوم) Marxism is the philosophy of today لأنها تصف فى تضاعيفها الحركة نحو الشمولية Totalization التى ترتكز عليها خبرة المجموعات الخاصة، والمجموعات الاقتصادية والفكرية» .[٨٨]

وقد اعتبر «سارتر» أن (الوجوية) أيديولوچية ـ على حد تعبيره ـ وأنها نظام طفيلى يعيش على هامش المعرفة، وقد كانت قديما تعارض الماركسية، ولكنها الآن تحاول التكامل معها، وإذا أردنا أن نفهم مطامح الوجودية الحالية، فعلينا الرجوع إلى أيام «كيركجارد»، الذى إذا قورن بـ «هيجل» فلا يمكن أن تقوم له قائمة، والذى كان رفضه لـ «هيجل» إنما يقوم على «أرض من الثقافة تسودها فلسفة هيجل» [٨٩].

ويرى أن «ماركس» هو الذى حل معضلة التناقض بين «كيركجارد» وبين «هيجل»، فإذا كان قد أكد مع الأول على خصوصية الوجود الانسانى، فإنه يؤكد مع الثانى على الانسان المتعين فى واقعه الموضوعى.

ولكن إذا كان الاقتراب قد وصل إلى هذا الحد من الماركسية، فلماذا لم تذب الوجودية فى الماركسية ؟

يجيب «سارتر» قائلا : «هذا السؤال ظن لوكاش Lukacs أنه قد أجاب عليه فى كتابه الصغير المعنون (الوجـــودية والماركـــسية Extentialism et marxism) وعنده أن المثقفين البورجوازيين اضطروا إلى التخلى عن منهج المثالية لكنهم استبقوا نتائجه وأسسه، ومن هنا تبرز «الضرورة التاريخية لإيجاد (طريق ثالث) بين المادية والمثالية فى الوجود والوعى البورجوازى فى الفترة التى تسود فيها الامبريالية » (٩٠)

ويرى «سارتر» أن تفسير لوكاش هذا إنما يفشل فشلا ذريعاً فى إيجاد سبب هذه المشكلة الرئيسية، فالمادية التاريخية تقدم التفسير الوحيد الصحيح للتاريخ، والوجودية هى الوسيلة الموصلة للواقع، فالماركسية بعد أن شدتنا إليها ـ أى الوجوديين ـ كما يشد القمر المد إليه، وبعد أن غيرت كل أنظارنا، وبعد أن صفت كل مقولات الفكر البورجوازى تركتنا فجأة فى العراء، لم تشبع فينا حاجتنا إلى أن نفهم، وفى ذلك الموقف الفريد الذى ألقت بنا فيه، لم يكن لديها جديداً تعلمنا إياه، لأنها كانت قد توقفت (٩١).

وتوقف الماركسية ـ هذا ـ هو السبب فى ضرورة وجود الوجودية، لكى تبث فيها الحياة من جديد.

وقد رأى «سارتر» أن الماركسية قد تصلبت على أيدى (الستالينيين) والحزب الشيوعى الفرنسى الذى نهب ثورتيها، والذى كان منفذاً لأوامر السوفيت، كما يطيع العبد سيده » . (٩٢)، وقد كان التصلب والجمود اللذين أحاطا بالماركسية ليس نتيجة إيغال فى العمر وإمعان فى الشيخوخة، ولكنه نتيجة لترابط مجموعة ضخمة ضخامة العالم من الظروف فالماركسية لم تستنفذ ـ أبداً ـ نفسها، بل على النقيض من ذلك، أنها ماتزال فتية بل فى

طفولتها تقريباً، ولم تكد تبدأ بعد فى التطور، ومن ثم فهى لاتزال فلسفة عصرنا ولا يمكن أن نتجاوزها حاليا لأن الظروف التى اوجدتها لم تنته بعد، وأفكارنا مهما تكن لا يمكن أن تتشكل إلا على أساس منها. «إن أفكارنا يجب أن يضمها الإطار الذى تصنعه الماركسية حولها، وإلا ضاعت هذه الأفكار فى الخواء أو بقيت رجعية» (٩٣) وهنا يكمن دور الجودية، فى زرق الماركسية بدم جديد ـ على حد ما يرى «سارتر» ـ ولذا فهو ـ رغم أنه يراها (أى الماركسية) فلسفة العصر، إلا أنه لا يمل انتقاد الماركسيين، محدداً هدفه بأنه محاولة للوصول إلى الأفضل

فهو رغم قبوله لرأى «إنجلز» (أن البشر يصنعون تاريخهم بأنفسهم، لكن فى وسط معطى يشرطهم)، يرى أن هذا النص يقبل تأويلات عديدة، ويتساءل، كيف لنا أن نفهم أن الانسان يصنع التاريخ، إذا كان التاريخ هو الذى يصنعه؟

ولعل هذا يأخذنا إلى «ج. بليخانوف G. Plekhanov»، لكى تتضح فكرة «فردريك انجلز» بشكل أفضل، فقد كتب «بليخانوف»، فى كتابه «تطور النظرة الواحدية للتاريخ» : (تقرر المادية الجدلية أن العقل الانسانى لا يمكن أن يكون صانع التاريخ لأنه هو ذاته نتاج للتاريخ. ولكن طالما يظهر هذا النتاج فإنه لا يجب ـ ولا يستطيع بطبيعته ـ أن يكون خاضعاً للواقع الذى تلقاه إرثاً عن التاريخ السابق، فهو يسعى بالضرورة إلى تحويل هذا الواقع على صورته ومثاله، إلى جعله معقولا، والمادية الجدلية تقول كما قال فاوست عن جوته :

فى البدء كان الفعل Im Anfang war die Tat والفعل Action (نشاط الناس فى توافق مع قانون العملية الاجتماعية للإنتاج) يفسر للمادية الجدلية

التطور التارخى لعقل الانسان الإجتماعى، وتنتهى إلى الفعل أيضاً كل فلسفته العملية فالمادية الجدلية هى فلسفة الفعل » [٩٤].

أى أن الانسان ليس مجرد أداة فى يد الواقع، وإنما هو كائن فعال يؤثر فى التاريخ رغم أنه فى البداية من صنع التاريخ ـ وان اقتباسنا السابق من «بليخانوف» ـ يوضح إلى أى مدى كان «سارتر» متعجلا فى رأيه السابق ـ الذى أقامه دون تدقيق وتمحيص، وكان حرى به أن يقوم بذلك. وهو الذى «لم يبذل أى جهد لمصلحة القارىء، وأكثر من ذلك وأسوأ منه أنه يقدم بعض الفقرات كما يسيل بها قلمه الخصب، حتى دون أن يهتم بتصحيح الأخطاء اللغوية» [٩٥] على حد قول «لوسيان سيف».

ومن الجدير بالذكر أن «سارتر» بنشره لكتابه (نقد العقد الديالكتيكى Critique of Dialectical Reason) عام ١٩٦٠ أصبح واضحاً أن فلسفته تواجه تحولا جلياً، «فهو لم يعد يعتبر كوجودى As an Existentialist بنفس الدرجة كما فى سنواته المبكرة، فقد الزم نفسه بالتفسير الماركسى للتاريخ الاجتماعى Social History وأصبحت وجوديته تقوم الآن بدورها داخل الاطار الماركسى » [٩٦]، وهو وإن كان يرى جذور هذا التحول تكمن فى كتاباته السابقة، إلا أن هذا لا ينفى وجود تحول فى تفكيره ـ باتجاهه نحو الماركسية، تلك الفلسفة التى مرت هى الأخرى بتحولات وتغيرات جوهرية، نتجة لانتشارها بين أناس ذوى ثقافات متباينة، وظروف اجتماعية مختلفة، مما جعلها تتخذ أشكالا متعددة، فى كثير من الأحيان» [٩٧]، ولذا فـ «سارتر» يتعامل مع الماركسية، محاولا جعلها تتلاءم مع مفاهيمه الخاصة عن المشروع، متطوراً معها ومطوراً لها ـ إن صح التعبير.

وهو إذا كان يوافق الماركسية على رأيها فى تطور التاريخ ديالكتكيا، فإنه لا يوافق على تطبيق الماركسية لمفهوم الديالكتك على الطبيعة، ويصف اللقاء بين «ماركس» وبين «انجلز» بأنه لقاء مشئوم، فقد كان «انجلز» هو صاحب الباع الأطول فى صياغة نظرية «جدل الطبيعة Dialectic of Nature» إذ أكد «انجلز» على أن الديالكتيك هو «علم القوانين العامة للحركة والتطور فى الطبيعة والمجتمع الانسانى والتفكير The Science of the general laws of motion and development o nature, human society and thought» (٩٨)

وينقل «لينين» فى كتابه «المادية والمذهب النقدى التجريبى Materialism and Empiro - Critism» عن «انجلز» فى «لودفيج فيورباخ» ونهاية الفلسفة الكلاسيكية» قوله : «إن القوانيـــن العامة للحرية، سواء فى العالم الخارجى External World أو فى التفكير الانسانى Human thought قد جاءت فى صورة واحدة متطابقة فى الأساس، ولكنها تختلف فقط فى طريقة التعبير، ذلك أن العقل الانسانى يطبقها بوعى Consciously، بينما فى الطبيعة، وأيضاً من الآن فصاعداً، فى القسم الأكبر من المجتمع الانسانى، فإن هذه القوانين تؤكد نفسها ولكن بطريقة لا واعية Unconsciously فى صورة ضرورة خارجية، فى قلب سلسلة Series، تبدو أحداثها فى النهاية كما لو كانت مصادفات Accidents (٩٩).

ولكن «سارتر» غير مقتنع بأن بالطبيعة أيضاً، يوجد الجدل، ويسخر من «انجلز» قائلا : (ومع ذلك يدعى «انجلز» أن علوم الطبيعة تدلك على أن الطبيعة تسير جدليا لاميتافيزيقياً، وأنها لا تتحرك فى دائرة متكررة أبدياً وإنما هى ذات تاريخ حقيقى.

ويستشهد «انجلز» بنظرية «دارون» قائلا : (إن «دارون» قد قضى على فهم الطبيعة فهماً ميتافيزيقياً حين بين أن كل العالم العضوى إنما قد نتج من عملية تطورة استمرت لملايين السنين) . وكأننى أقول قبل كل شيء أنه من الواضح أن فكرة التاريخ الطبيعى فكرة سخيفة، فالتاريخ لا يمكن أن يتميز بالتغير أو بحركة الماضى الصرفة والبسيطة، انه يتحدد باستئناف الماضى بالحاضر استئنافاً قصدياً، وهكذا، فليس فى الإمكان وجود تاريخ عدا التاريخ الانسانى. أضف إلى ذلك أن «دارون» إذا كان قد دلل على أن الأنواع يخرج بعضها من بعض فإن محاولته كانت من نوع التفسير الميكانيكى وليست تفسيراً ديالكتيكيا) .[١٠٠]

وإذا كان «فردريك انجلز» قد أكد على أن «الحركة هى شكل وجود المادة «Motion is the mode of existence of matter»[١٠١] وأن هذه الحركة، أى «حركة المادة مطلقة Absolute، وأبدية Eternal لا تبدأ ولا تنتهى (أو لا يمكن خلقها أو تدميرها Can neither be created , nor de- stroyed»[١٠٢] وأن المادة «توجد فحسب فى حالة حركة، وتكشف عن نفسها خلال الحركة، وهذا ما يؤكده العلم والتجربة »[١٠٣] فإن «سارتر» يرى أن المادة كالقاطرة تحمل على ظهورها الحركة والطاقة Energy وهذه الحركة، وتلك الطاقة، إنما يأتيان إليها من الخارج»[١٠٤].

وقد اكد الموقف الوجودى، والذى يمثله «سارتر» على أن الطبيعة فى مجموعها ليست كلا بالمعنى المألوف، لأنها غير متناهية، ومفتقرة إلى الوحدة، واللا متناهى لا يمكن أن يكون ديالكتيكيا، وكل محاولة لفرض قوانين الديالكيك على الطبيعة إنما تشكل نوعاً من اللاهوت الذى كان هدف الديالكتيك محاربته ـ بالدرجة الأولى ـ والعلم كمى، وهذا نقيض الديالكتيك، وكذلك لا يمكن أن تدعى العلة المادية الاستناد إلى العلم، أو أن

تتعلق بالديالكتك، بل تظل فكرة فارغة، ودليلا على ما تبذله المادية من جهد لا طائل من ورائه لكي تجمع بين العلم والدياكلتيك، رغم أنهما يمثلا منهجين متناقضين [١٠٥].

ولعله يتضح أن موقف «سارتر» من الماركسية ليس موقفاً بسيطاً بل هو موقف شديد التعقيد والتشابك، فهو ينتقد الماركسية، ويريد أن يتكامل معها، ويوافق على الجدل فى التاريخ البشرى، ويرفض الجدل فى الطبيعة، ويرى أن الماركسية فلسفة العصر، وإن الوجودية طفيلية عليها، وإنها (أى الوجودية السارترية) هى التى سوف تزرق الماركسية بدم جديد، وهو مع «ماركس»، وضد جميع الماركسيين عداه، حتى «انجلز» أو «لينين» ويهاجم المعسكرات السوفيتية، ويدافع عن الدولة السوفيتية فى نفس الوقت، ويتكلم عن نفسه بوصفه ماركسياً خارج الحزب الشيوعى، ويقع فى الخلط بين المادية الجدلية والاتجاهات المادية الأخرى (الميكانيكية)، ويؤلف (الأيدى القذرة) منتقداً فيها تصرفات الحزب الشيوعي، ويندم على انتقاده، ويرد بمسرحية «نيكراسوف»، ويضع يده على بعض الأخطاء الهامة فى الممارسات الماركسية، وماركسية القرن العشرين (أو ما أسماهم الماركسيين الرسميين، أو المدرسيين)، ويقع فى أخطاء تنبىء عن عدم استيعاب كامل للماركسية، ويتحالف مع الحزب ويكتب فى صحفه ومجلاته، ثم ينقض التحالف وينتقده.

هذا هو موقف «سارتر» المعقد، والمتشابك، وهو الذى جعله يتعرض لانتقادات عنيفه من الماركسيين، فعلى سبيل المثال، نجد أن «هنرى مورجان» الماركسى، ينقد «سارتر» نقداً لاذعاً، واصفاً خصومة الوجودية والكاثوليك بها لأمر ما فى نفس يعقوب وإنها خصومة «مصطنعة وكاذبة لابعاد المادية

التاريخية من الميدان، وذلك أن الكاثولوكية والوجودية فى رأيه مذهبان مثاليان»[١٠٦].

والطريف أن «سارتر» كان يهاجم بنفس الكلمات من الكاثوليك والماركسيين، فإذا كان ليس «غريباً أن يصب النقاد المسيحيون لومهم على فلسفة المقهى باعتبار أن الحياة العائلية لها قيمة كبيرة فى نظرهم. لكن الغريب أن يتبنى الماركسيون أنفسهم هذه التهمة، وهكذا وجدنا الماركسى الفرنسى ج. كونيو، يدعى فى محاضرة ألقاها عن ديكارت أنه يريد أن يلزم امكانهم فلاسفة المقهى الذين يعتقدون أنهم يستطيعون أن يحددوا الانسان بالتعارض مع الأشياء على أنها كينونة» .[١٠٧]

ويصف القاموس الفلسفى الذى نشرته دار التقدم بموسكو ليعبر عن الآراء السوفيتية ـ يصف ـ أعمال «سارتر» بأنها محاولة عقيمة ولا طائل من ورائها فى نشدانها البرهنة على أن الوجودية تتكامل مع الفلسفة الماركسية .[١٠٨]

وقد وُصفَت الوجودية من قبل الماركسيين، بأنها فلسفة البرجوازية الآفلة، و«سارتر» بأنه الفيلسوف غير الموفق، والتحليل الفينومينولوچى فى الوجود والعدم بأنه لا جدوى من ورائه بالنسبة للتاريخ.[١٠٩]

وقد وصفت الصحف الشيوعية الفرنسية «سارتر» بأنه «فأر لزج» وأنه «مأجور السفارة الأمريكية» وأن وجوديته هى العدو رقم ١ للحزب الشيوعى الفرنسى، ووصفه «هنرى لوفافر» بأنه مثالى، ذاتى، صانع أسلحة ضد الماركسية، ووصفه جريدة «الأومانيتيه» بأنه «عبد فى خدمة الديجولية» [١١٠] كما ظل «سارتر» غير مادى وغير حتمى فى عرف الماركسيين الأرثوذكس[١١١].

ولعل «جان كانابا» تلميذ «سارتر» السابق كان أشد الناقدين تحاملا على «سارتر» وأقلهم موضوعية، فقد وصف الحرية الوجودية بأنها أسطورة وقناع،

وكذلك الالتزام والانضواء اللذان ينطويان على إدعاء منتفخ بعرور، ينتسب إلى عالم الكلام والأحاديث لا عالم الحياة اليومية الواقعية (١٠٢)

والوجودية فى رأيه ـ أى كانابا ـ لا تعتبر بوجود التاريخ، وروحها محافظة تهدف إلى استعادة البورجوازية لسلطانها. وهى تبرر بروائع من الهذيان الفلسفى القول بأن الانسان لا خلاص له من مأزقه (١١٣).

وقد رأي «جارودى» أن وجودية «سارتر» ليست إلا مهرباً (مثل الصوفية الدينية الباطنية، فكلما وجدت طبقة نفسها فى مأزق وفقدت المخرج التاريخى، فتحت نافذة غيبية مزيفة» (١١٤).

وفى الرد على«سارتر» الذى رأى أن الوجودية تحاول أن تتكامل مع الماركسية، كتب «هنرى لوفافر» : «إن علاقة الوجودية بالمادية الديالكتيكية هى ـ تماماً ـ علاقة الشعوذة الأيديولوچية بالواقع الذى تشوهه وتضفى عليه طابعاً سحرياً، وهى أيضاً علاقة النازية بالاشتراكية العلمية) (١١٥)

ولعل «جورج لوكاش» كان أخف وطأة، وإن لم يقل عنفاً، إذ رأى أن «سارتر» أدخل تعديلات طفيفة نسبياً على الوجودية، وحين أصبحت المقاومة تحريراً، أى حين جاء دور الإيجابية بدل السلبية، وجدت الوجودية نفسها مرغمة على احداث تغير، وبخاصة فى مفهوم الحرية والأخلاق، كيما تستطيع خوض حرب عقائدية ضد الماركسية للابقاء على المؤمنين بها فى صفوفها ولتوسيع فتوحاتها (١١٦)، وإن كان «لوكاش» لم يوضح كيف انتقلت الوجودية من الحرية الفردية (فى الوجود والعدم) إلى الحرية المرتبطة (بالنحن) متبلورة مع مفهوم الندرة، مرتبطة بالموقف الاجتماعى مستعيرة الموقف الماركسى برمته وذلك فى نقد العقل الديالكتيكى).

وقد وصف «لوكاش» وجودية «سارتر» بأنها التعبير عن الرأسمالية فى مرحلة الإمبريالية Imperialist stage، وهو الوصف الذى يطلقه «سارتر» على الفلسفة البنيوية أيضاً، فى نقد العقل الديالكتيكى.

وإذا كنا قد أوضحنا فى الصفحات السابقة مدى الصراع بين «سارتر» والماركسية، حيث أطلق الماركسيون على «سارتر» من الصفات أدناها، وكان نقدهم له لا ينصب على منهجه أو مقولاته الفلسفية وتفنيدها، بقدر ما كان قذفاً وسباً، أما «سارتر» وإن كان قد حاول أن يفند بعض الأفكار إلا أن أسلوبه لم يكن يتجنب السخرية، وإن كنا نلمس لديه عدم الرغبة فى القطيعة التى كانت واضحة فى لهجة الماركسيين، ونحن فى استعراضنا السابق إنما نرصد خلطاً واضحاً، فى الفهم وقع فيه الطرفان «سارتر» ، والماركسيون.

الأول : أن «سارتر» رغم محاولته التى نلمسها بوضوح، فى نقد العقل الجدلى، وفى مواقفه السياسية وتصريحاته، وغيرها من الرغبة فى الالتقاء مع الماركسيين، ورغم أنه حاول أن يكون فى دراسته أو نقده، مرتدياً ثياب الموضوعية، ليس بشكل كامل، ولكن على الأقل بدرجة أكبر من محاوريه وناقديه، إلا أنه كان يبدو أنه كان يفهم الماركسية فهماً خاصا للغاية، وصل به الأمر إلى أن جعلها مساوية للمادية الميكانيكية (أو مادية القرن الثامن عشر)، ولم يكن يجهد نفسه، وذهنه فى إيجد الرد الكافى على فكرة جدل الطبيعة، وكان تعرضه لهذه المسألة تعرضاً من السطح، ونفس الموقف فى العلاقة بين الفكر والمادة، وغيرها، هذا ما يؤخذ عليه، أما ما يمكن أن نحسبه له فهو رده على الماركسيين ــ الذين وصفهم بالمدرسيين ـ هؤلاء الشارحين الذين فهموا الماركسية فهماً مشوشاً فجعلوها غير جدلية.

الثانى: أن الماركسيين، قد خلطوا بين وجودية «سارتر» وبين غيره من المفكرين الوجوديين، فلم يفرقوا بينه، وبين «مارسيل»، و«ياسبرز» و«هيدجر» فإذا وقف «هيدجر» مع «هتلر» حسبوا الموقف على «سارتر» الذى كان نزيل معسكرات النازى، وصاحب الدور البارز فى المقاومة، هذا، بالإضافة إلى أن نقدهم، وبالأحرى نقد الرسميين منهم، جاء قذفاً وسباً ولم يجهدوا أنفسهم فى تفنيد أفكاره، اللهم إلا ما قد جاء على قلم «لوفافر» وكذلك ـ إلى حد ما ـ ما كان على قلم «لوكاش»، ولكنهما أيضاً لم ينجوا من الخلط بين وجودية «سارتر» وغيره من الوجوديين.

ولعل الحوار بين الطرفين لو كان فى مناخ أفضل، كانت ثمراته أكثر نضجاً.

والآن :

ترى، هل فى وسعنا الآن أن نجيب على السؤال التالى :

إلى أى حد كان «سارتر» متأثراً بالماركسية فى فلسفته ؟

إن الاجابة، فى نهاية هذا الفصل، لتبدو صعبة فعلا، فليس فى الموضوع ما يمكن الجزم به، ولا يمكن القول ببساطة أنه متأثر، أو العكس، وكفى، ولكن كل ما جاء فى هذا الفصل يصلح اجابة لهذا السؤال. ولنحاول قدر الإمكان ايجازها. إن فلسفة «سارتر» بدأت على جسر من «الفينومينولوچيا» ـ متأثرة بـ «هيدجر» أكثر منها بـ «هوسرل» ـ كما أسلفنا، ثم أخذت تتطور من خلال الأدب والحياة والكتابات الفلسفية والنظرية، إلى أن صارت الوجودية تتكامل مع الماركسية، وقد تخلل هذه المرحلة اشتباكات، واتفاقات عمل، بينه وبين الماركسيين . وهذا يوضح إلى أى درجة كان «سارتر» وجودياً من نوع خاص «وجودياً سارترياً» لم يكن عضواً فى حزب شيوعى، ولكنه

كان له مع الماركسية «اشتباك» كان يصل فى بعض الأحيان إلى الدفاع عن الماركسية أكثر من الماركسيين أنفسهم، بل وأفضل منهم وكانت مواقفه فى بعض الأحيان تدل على أنه أكثر «ماركسية» ممن كالوا له أقذع الانتقادات. وهو فى نفس الوقت نقد أفكاراً فى صميم الماركسية، ويمكن أن تتقوض الماركسية لو تقوضت هذه الأفكار (جدل الطبيعة)، (نظرية الانعكاس) وقوانين الجدل وغيرها، ولكنه فى نفس الوقت لم يسلم فى نقده من تأثير الماركسية مما جعل نقده، لو صفى من آثار بعض المعارك وظروفها التى كانت تجعله أحيانا يميل إلى التطرف، نقداً إيجابياً يفيد الماركسيين ذوى النوايا الحسنة، والجدليين بصفة خاصة لا الدوجماطيقيين.

وأخيراً فإن «سارتر»، فى آخر ما وصل إليه، من اعتبار نفسه ماركسياً خارج الحزب ومحاوله دمج الوجودية مع الماركسية، بكل ما يحوى هذا الدمج من تناقض، انما يعبّر عن تناقض أصيل صبغ حياة «سارتر» نفسها، كما صبغ تفكيره، فكان يتخذ المواقف التى لا يقدر على الجمع بينها ـ مفكر آخر، اللهم إلا «سارتر» نفسه.

ترى هل أجبنا على السؤال.

أحسب أن عالم «سارتر» الفنى والأدبى ربما يساعدنا على إجابة أكثر وضوحاً.

* * *

هوامش الفصـــل الأول

(١) الديدى، عبد الفتاح، الاتجاهات المعاصرة فى الفلسفة، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ، ١٩٦٦، ص ٢٠٣

(٢) بريه، أميل، اتجاهات الفلسفة المعاصرة، ترجمة محمود قاسم ، راجعه محمد محمد القصاص، منشورات دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، بالاشتراك مع إدارة الثقافة العامة بوزارة التربية والتعليم بمصر ، ١٩٥٦، ص ١٠٤ .

(3) Whal, J. : Les philosophies de l'existence, colin, paris, 1954, p18.

عن : جبـاتر ، سعد عبد العزيز، مشكلة الحرية فى الفلسفة الوجودية، الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٠، ص ٤١ .

(4) Olafson, F.A.: Sartre, J.P.; Enc., ph. Vol. 7, 1967, pp. 288-289.

(٥) الشاروني، حبيب: بين برجسون وسارتر، أزمة الحرية ، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣، ص ٩١.

(6) Olafson, F.A.: Sartre, J.P., op.cit., p. 290.

(٧) رجب ، محمود: الأسس الميتافيزيقية لأنطولوجيا «سارتر» ، فى سارتر مفكرًا وإنسانًا دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧ ، ص ١٥١ .

(٨) عبد المعطى، على: سورين كيركجارد، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية، ١٩٧٩، ص ٦٠.

(٩) الشاروني: بين برجسون وسارتر، مصدر سابق، ص ٩٢ .

(١٠) فولكيه، بول: هذه هى الوجودية، ترجمة محمد عيتاني، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت ١٩٥٣، ص ١٠٨ .

(١١) فال، جان: الفلسفة الوجودية ، ترجمة تيسير شيخ الأرض، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت ١٩٥٨، ص ٢١٢.

(12) Lacapra, Dominikin: A preface to Sartre, A critical inroduction to Sartre's literary and philosophical writings- Methuen, London, 1979, p. 47.

(13) Ibid., p. 48.

(14) Burtt, E.A.: In search of philosophic understanding, George Allen, unwin, 1st published, London, 1967, p. 75.

(١٥) سارتر، جان بول: تعالى الأنا موجود، ترجمة: حسن حنفى، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٧٧، المقدمة بقلم حسن حنفى، ص ٨.

(١٦) سارتر ، جان بول : تعالى الأنا موجود، مصدر سابق، المقدمة ، ص ١٩.

(١٧) سارتر، جان بول: نظرية الانفعال، دراسة فى الانفعال الفينومينولوچى، ترجمة هشام الحسينى، دار مكتبة الحياة ، بيروت، بدون تاريخ ، ص ٤٧.

(١٨) سارتر، المصدر السابق، ص ٤٩.

(١٩) المصدر السابق ، ص ٥٢.

(٢٠) المصدر السابق، ص ٥٤.

(٢١) المصدر السابق، ص ٦٦.

(٢٢) سارتر، المصدر السابق، ص ٢٨.

(٢٣) المصدر السابق، ص ٧٢.

(٢٤) سارتر، جان بول: الوجود والعدم ، بحث فى الأنطولوچيا الظاهرية، ترجمة عبد الرحمن بدوى، دار الآداب، بيروت ١٩٦٥، ص ٨٩٩.

(٢٥) المصدر السابق، ص ٩٠٤.

(٢٦) يعني الوجودية .

(27) Sartre, J.P. : Existentialism, Translated by. Bernard Frechtman, philosophical liberary, N.Y., 1947, pp. 14-15.

(٢٨) زكريا ، فؤاد: الانسان في فكر سارتر، مجلة العربي، يونيو ١٩٨٠، وزارة الاعلام بحكومة الكويت، الكويت ١٩٨٠ ، ص ٢١.

(٢٩) سارتر، جان بول، الوجود والعدم ، مصدر سابق، ص ١٣.

(٣٠) المصدر السابق، ص ١٤.

(٣١) سارتر، جان بول: المصدر السابق، ص ١٥.

(٣٢) المصدر السابق، ص ٤١.

(٣٣) مقدسي، أنطون: من الوجود إلى العدم، مجلة الآداب، نوفمبر ١٩٦٦ ، دار الآداب ، بيروت ١٩٦٦، ص ٩.

(٣٤) سارتر، ج.ب: الوجود والعدم، مصدر سابق، ص ٢٠.

(35) Sartre, J.P. : Existentialism, op.cit., p. 20.

(36) Sartre, J.P. : Existentialism, op.cit., p. 18.

(37) Ibid., p. 14.

(٣٨) كامل، فؤاد: الغير في فلسفة سارتر، دار المعارف بمصر، القاهرة، بدون تاريخ، ص ٥٨.

(39) Sartre, J.P. : Existentialism, op.cit., p. 20.

(40) Ibid., p. 24.

(41) Ibid., p. 25.

(42) Ibid.: pp. 37 - 38.

(43) Ibid., p. 42.

(44) Ibid., p. 21

(45) Ibid. pp. 53, 54.

(٤٦) أبو ريان. ... مد على تاريخ الفكر الفلسفي، الفلسفة الحديثة، دار الكتب الجامعية، الإسكندرية، ط١، ١٩٦٩، ص ٢٥٧.

(٤٧) ميخائيل، مورية سورين كيركجورد أبو الوجودية، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٢، ص ٨٧.

(٤٨) المصدر السابق، ص ٧٩.

(49) Jaspers, Karl: Philosophie, 2 Auflage, Gotting en, Heidelberg, Berlin, 1948, p. 446.

عن سعيد عبد العزيز جباتر : مشكلة الحرية في الفلسفة الوجودية، مصدر سابق، ص ١٥١.

(50) Collins, James: The Mind of Kirke gard, secker and Warburg, London, 1954, pp. 229, 230

عن المصدر السابق، ص ١٥٣.

(٥١) جباتر، سعد عبد العزيز مشكلةالحرية في الفلسفة الوجودية، مصدر سابق، ص ص ١٩٢، ١٩٣.

(52) Sartre, J.P.: Situaions, I, Gallimard, Paris. 1947. p 294. ALSO: Sartre,: A lierary philosophical essays. tr by Annette Michelson, philosophical liberary, New York. 1947, p. 294. See; Lacapra, D: A preface to sartre, op cit, 52.

(53) Lacapra, D: A preface to sartre, op.ci., pp. 48, 49

(54) Sartre, J.E.: Extenialism, op.cit., p. 54

(٥٥) سارتر، ج ب الوجود والعدم، مصدر سابق، ص ٧٠٤

(٥٦) المصدر السابق، ص ٧٧٢

(٥٧) موردخ، إيريس: سارتر المفكر العقلي الرومانسي، ترجمة شاكر النابلسي ، دار الفكر ، القاهرة، ١٩٦٨ ، ص ١٣٧ .

(٥٨) مقدسي، أنطون: من الوجود إلى العدم، مصدر سابق ، ص ٥٣ .

(٥٩) إبراهيم، زكريا: مشكلة الانسان، مكتبة مصر، القاهرة، ص ٢٠٠ .

(60) Warnock, Mary: The philosophy of Sartre, Hutchinson University Liberary, 4th, published , London, 1972, p. 115.

(61) Sartre, J.P. : Existenialism, op.cit., p. 58.

(٦٢) البيريس، ر.م: سارتر والوجودية، ترجمة سهيل إدريس ، تقديم عبد الله عبد الدايم، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الأولى، ١٩٥٤ ، ص ٢٤.

(٦٣) المصدر السابق، ص ٢٦.

(٦٤) لوفاڤر، لوك: سارتر والفلسفة ، ترجمة حنا دمان، دار بيروت للطباعة والنشر بيروت ١٩٥٤ ، ص ٩٦.

(65) Burtt; E.A: In search of philosophic understanding, op.cit., p. 78.

(66) Caws, peter: Sartre, the arguments of he philosphophers edieted by Ted Honderich, Routledge , kegan paul-London, 1979, p. 114.

(67) Sartre, J. P: Materialism and revolution, in, literary and philosophical essays, tr. by, Annette Michelson, philosophical liberary. N Y 1947, p. 209.

(68) Ibid., p. 210.

(69) Ibid. : p. 211.

(70) Ibid.: . 212.

(71) Ibid.: p. 213.

(72) Frankel, Charles: The Case for Modern Man, Beacon press Boston, May 1971,p. 11.

(73) Sartre, J.P.: Materialism and Revolution, op.cit., pp. 218, 219.

(74) Ibid: P. 228.

(75) Sartre, J. P. :Extentialism, op.ci., p. 18.

(76) Sartre, J.P. Materialism and Revolution, op.cit, p. 230.

(77) Warnock, Mary: The philosophy of Sartre, op.cit., p. 143.

(78) Lenin, V.I.: Materialism and Empirio-Criticism, Critical Comments on a Reactionary philosophy, translaion prepared by ; Progress Publishers, 6th printing, 1973, p. 74.

(79) Sartre, J.P. Materialism and Revolution: op.cit., pp. 167, 168.

(80) Ibid: p. 189

(٨١) إبراهيم، زكريا، دراسات فى الفلسفة المعاصرة، مكتبة مصر، القاهرة، ط١ ، ١٩٦٨ ، ٥١٢.

(82) Sartre,J.P: Materialism and Revolution, op.cit., pp. 189, 190.

(83) Ibid, p. 192.

(٨٤) الرسالة منشورة فى الفصل الثالث من هذا البحث.

(٨٥) سارتر، جان پول: نقد العقل الجدلى، الماركسية والوجودية

(مشكلة المنهج)، ترجمة عبد المنعم احفنى ، مكتبة مدبولى، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٧٧ ، ص ٨.

(٨٦) المصدر السابق، ص ١١.

(٨٧) المصدر السابق، ص ص ١٣ ، ١٤.

(88) Mc Manon, oseph. H: Human Beings, The World of Jean of Jean Paul Sartre, University of Chicago press, Chicago, 1971, p. 309.

(٨٩) سارتر، ج.ب: نقد العقل الجدلى، مصدر سابق، ص ٢١.

(٩٠) المصدر السابق، ص ٣٦.

(٩١) المصدر السابق، ص ٣٧.

(٩٢) يوضح «سارتر» هذه الفكرة فى مسرحيته «الأيدى القذرة» ، راجع الفصل الخامس فى هذا البحث.

(٩٣) سارتر، ج.ب: نقد العقل الجدلى، مصدر سابق، ص ص ٥١ ، ٥٢.

(٩٤) بليخانوف، ج: تطور النظرة الواحدية للتاريخ ، ترجمة : محمد مستجير مصطفى، دار الكاتب العربى، القاهرة ١٩٦٩، ص ٢٠٣.

(٩٥) سيف، لوسيان، معارضة سارتر، رد على كتاب سارتر «نقد اعقل الديالكتيكى» ، مجلة الهلال، العدد الثانى، فبراير ١٩٦٧ ، دار الهلال ، القاهرة ١٩٦٧، ص ٨٠.

(96) Burtt, E.A: In Search of philosophy understanding, op.cit., pp. 45, 55.

(97) Ibid., p. 94.

(98) Engles, F. : Anti Dühring, progrress publishers, Moscow, 1959, p. 194.

(99) Lenin, V.I:Materialism and Empirio-Criticism, op.cit., p. 143.

(100) Sartre, J.P. : Materialism and Revoluion, Op.Cit., p. 139.

(101) Engles, P. : Anti Dühring, op.cit., p. 86.

(102) Avanasyev, V.: Marxist philosophy, A popular outline, progress publishers, Moscow, 3rd Edition, 1968, p. 82.

(103) Ibid., p. 61.

(104) Sartre,J.P.: Materialism and Revolution, op.cit., p. 193.

(١٠٥) زكريا، فؤاد: الجدل بين الوجودية والماركسية، الفكر المعاصر، العدد ٦، أغسطس ١٩٦٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٦٥، ص ص٣، ٤.

(١٠٦) طرابيشي، جورج: سارتروالماركسية، دار الطليعة، بيروت، ١٩٦٤، ص ١٦.

(١٠٧) المصدر السابق، ص ٢٢.

(108) Rosenthal. M., Yudin, P. : editors of A dicionary of philosophy, tr. edt. by: Dixon, R.R. & Saifuiin, M.- Progress p. Moscow, 1st pr., 1967, p. 398.

(109) Compleston, F.C.: Extentialism, philosophy Vol. XXIII No. 84, January, 1948, Macmillan, London, 1948, p. 22.

(١١٠) بدوى، عبد الرحمن : سارتر وتطور فكره السياسي، الهلال، العدد (٢) فبراير ١٩٦٧، دار الهلال ، القاهرة، ١٩٦٧، ص ٤٩.

(111) Olafason, F.A.: Sartre, J.P., op.cit., pp. 292, 293.

(١١٢) كانابا، جان: الوجودية ليست فلسفة انسانية ، ترجمة محمد عيتاني، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، الطبعة الأولى، ١٩٥٤، ص ص ٩٨، ١٠٨، ١٠٩.

(١١٣) المصدر السابق ص ص ١٩ ، ٥٧ .

(١١٤) عن المصدر السابق، ص ١١٩ .

(١١٥) عن المصدر السابق، ص ١١٣ .

(١١٦) لوكاش، جورج: ماركسية أم وجودية، ترجمة طرابيشى، دار اليقظة العربية، بيروت ، ١٩٦٣، ص ص ٩٤، ٩٥.



الفصل الثاني

الفن لا واقعي

الفصـــل الثانى

الفن لا واقعى

ويشمل :

(أ) طبيعة التخيل:

١ ـ الصورة.

٢ ـ التخيل.

٣ ـ اعتراضات «سارتر» على الفلاسفة السابقين.

٤ ـ الصورة عند «سارتر» وعلاقتها بالوعى.

٥ ـ ما التخيل بالنسبة لـ «سارتر» ؟ وما هى وظيفته؟

(ب) موضوع التخيل:

١ ـ الموضوع الجمالى.

٢ ـ لا واقعية الفنون.

٣ ـ علاقة رأي «سارتر» بآراء بعض الفلاسفة السابقين.

٤ ـ المدرك والمتخيل.

٥ ـ نقد وتعليق.

٦ ـ الموضوع الجمالى والموضوع الأخلاقى.

٧ ـ رأى الماركسية والعلاقة بينه وبين رأى «سارتر»

بعد أن وضحنا فى الفصل السابق، الخطوط العريضة للعلاقة بين فلسفة «سارتر» وبين الماركسية، فى اطارها العام، فاننا فى هذا الفصل سوف نبدأ بالولوج إلى الدراسات الجمالية حيث ندرس التخيل وطبيعته وموضوعه، والمشكلات الجمالية الأخرى المتعلقة بالتخيل، محاولين رصد طبيعة العلاقة بين آراء «سارتر» والآراء الماركسية فى ذلك الشأن.

أولا ـ طبيعة التخيل : The Nature of Imagination

ما هو التخيل ؟ وما هى الصورة المتخيلة ؟

إذا كان «سارتر» قد بدأ فى كتابة التخيل L' Imagination المنشورة عام ١٩٣٦ بدراسة الصورة، وعلاقتها بالأشياء التى تصورها، وكان هدفه الأساسى هو أن يحدد خلال المناقشة، الخطأ الذى وقع فيه الفلاسفة وعلماء النفس عند معالجتهم للصورة كنوع من الأشياء [1]. فإن هذا يدفعنا إلى أن نقدم، فى إيجاز، نبذة عن الصورة، والتخيل، وبعض الآراء التى قدمها المفكرون السابقون، وذلك حتى نستطيع عرض آراء «سارتر» بوضوح أكثر .

(١) الصورة : The Image

ما هى الصورة ؟ هل هى مجرد فعل للذاكرة؟ هل هى شيء Thing ؟ (اننا لسوء الحظ لا نعلم الشيء الكثير عن الميكانيزم العصبى الفسيولوچى Neure physiological Mechanism الذى يبقى على الآثار فى الذاكرة، ويقوم باحكام وتدقيق مستوى الصورة ومع ذلك فإننا نعرف أن الصور تتكون فى منطقة معينة فى المخ Brain تختلف عن تلك المنطقة التى يحدث فيها الادارك ، فالادراك يحدث فى الفصّ الخلفى Occiptal lope من المنطقة

السـابعة عشـرة من اللحاء المخى «17» Brodmman Cortical area حـول النتوء الكلّى Calcarime fiasure ولكن الصور تستخدم للتذكر الارادى كما يحدث فى المنطقة «١٩»[٢]

وعلى الرغم من أن فسيولوچيا الأعـصـاب توضح أن الادراك والتـخيل (تكوين الصـور) يحـدث فى منطقـتين مـختلفـتين ـ كـمـا سبق ـ إلا أن الفلاسفة السابقين قد تركوا لنا ميراثاً يوحى بالخلط بينهـما .

فنحن نقرأ فى موسوعة الفلسفة Encyclopedia of Philosophy أن: أرسطو Aristotole قد صرح بأنه من المحتمل حتى التفكير بدون صورة عقلية وقد ردد هذه الفكرة بتواتر فلاسفة لاحقون، فقد ساوى هيوم Hume بين التفكير والحصول على الصور العقلية Mental Images وإذ ذاك فقد اتضح أنه يعتبر الأفكار Ideas والصـور Images شيئاً واحداً، فبالنسـبة لأى انطباع Impression، فإن هناك نسخة تؤخذ بواسطة الذهن وتظل حتى بعد أن يكف الانطباع عن الوجود، وهذه هى التى نطلق عليها فكرة An Idea [٣]

ذلك أن هيوم قد قرر أنه إذا ما وصل للذهن انطباع ما فإنه يعود مرة أخرى إلى الظهور كفكرة، وأنه يفعل ذلك بطريقتين مختلفتن إما أن يتم له ذلك حين يحتفظ فى ظهوره الجديد بدرجة ملحوظة من حيويته الأولى بحيث يكون وسطاً بين أن يكون انطباعاً، وأن يكون فكرة، وإما أن يتم له ذلك حين يفقد حيويته تماماً فيصير فكرة كاملة [٤].

ولكن إذا كـان هيـوم قـد سـاوى بين الصـورة والفكرة، رابطاً التـخيل بالتفكير، فإن رينيه ديكارت R. Descartes والذى سبقه ـ تاريخياً ـ قد حاول الربط بين الأفكار والادراك الحسى، فرأى أنه عندما تذكر أنه استعمل

الحواس أكثر من استعمال العقل وتبين أن الأفكار التى كونها فى نفسه لم تكن من قوة التعبير بقدر تلك التى تلقاها عن طريق الحواس، بل إنها كانت أغلب الأحيان مركبة من أجزاء من هذه، فاقتنع بسهولة بأنه ما من فكرة فى ذهنه إلا وقد سلكت من قبل طريق حواسه [٥]، وإن كان قد أردف أيضاً محدداً أن الحواس «لا تعلمنا طبيعة الأشياء، بل مقدار فائدتها أو ضررها فحسب [٦] . فربط بين الحواس والمنفعة.

ويتضح من رأى ديكارت » أن الصورة أو الفكرة، لها مقابل حسى، بمعنى أنها تعبر عن شيء موجود مادياً أياً كانت طبيعته.

ولكن «جورج باركلى George Barkely» «يرى أن الصور التى تكونها مخيلاتنا وكذلك أفكارنا أو انفعالاتنا غير مستقلة عن عقولنا، فهو يرى أن وجود الأشياء قائم فى ادراكها ومن المستحيل أن يكون لها وجوداً مستقلاً عن العقول، أو الطبائع المدركة التى تقوم بإدراكها » [٧] بل ويقول فى لهجة واثقة ساخرة من الآراء التى ترى فى استقلال العالم المدرك عن ادراكنا : «حقا أن ثمة فكرة راجت بين الناس رواجاً غريباً مؤداها أن المنازل والجبال والأنهار ــ وفى كلمة واحدة ــ أن هذه الأشياء المحسوسة لها وجود طبيعى أو واقعى مستقل عن كونها مدركة بالعقل» [٨].

وقد زعم باركلى أن الصور يجب أن تكون جزئية، بل من المستحيل على أى إنسان أن يكون فكرة عامة، «تلك التى يعنى بها بوضوح الصورة» [٩]، وذلك فى هجومه على لوك مرتكزاً على أنه فى بعض الحالات فإن الأفكار يمكن أن تتقدم بدون صور، لأنه لا يمكن أن تكون هناك صوراً عقلية مقابلة لكل كلمة من كلماتنا » [١٠]

وإذا كان «هيوم» قد جعل الفكرة مساوية للصورة ورأى «باركلى» استحالة تكوين صورة مقابل كل كلمة من كلمتنا، ورأى هوبز « أن التخيل ليس إلا مجرد إحساس ذابل »[١١] فإن اسبينوزا «قد رأى أن الفكرة ليست كيانا مجردا يطابق موضوعا أو يتفق معه أو يصدق عليه . وإنما (هى ذاتها ذلك الموضوع » من وجهة نظر الفكر فليس ثمة فكرة وموضوع،وإنما هناك حقيقة واحدة، ينظر إليها من ناحية فتكون فكرة ومن ناحية فتكون موضوعا[١٢] وبذلك فإن الصورة (الفكرة) هى وموضوعها نفس الشئ .أى أن «سبينوزا » يسوى بينهما ويجعلهما شيئا واحدا، مرة ينظر إليه كموضوع أو شئ ومرة أخرى كصورة أو فكرة .

وإذا كان الفلاسفة (بعضهم على نحو أدق) قد جعلوا الصورة والفكرة شيئا واحدا أحيانا وأحيانا أخرى جعلوا الصورة وموضوعها نفس الشئ، كما ربطوا بين الادراك والصورة أو جعلوهما متضادين ومتفصلين، واذا كانت الصورة هى ناتج التخيل، فترى ألا يساعدنا أن نلقى الضوء على التخيل، فنبرز منتج الصورة ذاتها .

(٢) التخيل Imagination

التخيل هو بصفة عامة القدرة على تكوين الصور الذهنية .

أو المفاهيم الأخرى التى تتصل مباشرة بالإحساس، ولكن رغم الاستعمال الشائع للفظ فإن الفلاسفة من أرسطو إلى كانت kant اعتبروه ذا صلة بالمعرفة أو الرؤيا . وقد تصوروه إما كعنصر للمعرفة أو كعقبة أمامها كما فى هجوم، أفلاطون plato، على الفن[١٣]

واذا أردنا أن نرجع الى أصل التخيل imagination فاننا نجد أنها الترجمة

للكلمة اليونانية QαυTδια مع أن كلمة التخيل imagination ذات صلة بالإبداع الأمر الذى غاب عن إستعمال أرسطو للكلمة اليونانية QαυTαδια وهى أيضا مثل الحركة والاحساس ماعدا اللمس touch فيما يخص بعض الحيوانات وليس جميعها. فلقد انكرا أن يكون لدى النمل ant والنحل bees والديدان Lervae على سبيل المثال قدرة على تكوين الصور العقلية أو انشائها. فالتخيل يستلزم الاحساس، ولكنه سيختلف عن الاحساس كما يبدو ذلك من حقيقتين، بصفة خاصة، أولا: يمكننا أن نتخيل أى شئ دون إدراك شئ، كما سيحدث عندما نغمض أعيننا، أو عندما نحلم ثانيا: هى أن التخيل يحتمل وقوعه فى الخطأ، بينما الاحساس لا يقع فى الخطأ، فقد اعتبر أرسطو Aristotle أن الاحساس بهذا اللون الأبيض، أو الصوت الحاد لا يمكن أن يخطئ، وهذه هى الوظيفة الأساسية التى تقوم على أساسها بالحكم على ما تدركه كما يحدث عندما نشرك مع احساس جزئى، وجود شئ جزئى . وقد قال بأن التخيل هو حركة أنتجت بواسطة الاحساس، وتشبه الاحساس نفسه Imagination is a movement produced by sensation similar to the sensation فالتخيل قد اشتق من الاحساس، ولكنه لا يماثل الاحساس نفسه، فهو حقيقى true أو زائف false وهو يقوم بدورين هامين، أولا: أنه أساس الذاكرة، لأن الذاكرة لا يمكن أن تكون بدون الصور العقلية، ثانيا : أنه يعمل كمثير للفعل والحركة، ولذا فإننا نرى الرغبة تستلزم التخيل (as we have seen desire pre supposes Imagination) (١٤)

وبهذا فإن أرسطو قد ربط بين التخيل والاحساس، وإن كان كلا منهما يختلف عن الآخر فى بعض الأمور، كما جعل التخيل أساس الذاكرة، والرغبة.

أما (ديفيد هيوم) الذى يمثل ـ من وجهة نظر (مانصرA. R. manser) وجهة النظر التى ترى أن التخيل عقبة وعنصر للمعرفة ـ فى آن معا ـ فقد كتب : (لاشئ أكثر خطورة بالنسبة للعقل Reason مثل الهروب من التخيل، ولا شئ يمكن أن يكون سببا لأكثر الأخطاء عند الفلاسفة منه). ولقد كتب فى نفس المكان عن الفهم كخاصية عامة وأساسية للتخيل Treatise of human-nature,Book I,parr L secvii) أن التـوهم Fancy هو قدرة التخيل على ربط الأفكار بالسبل الفنتازية Fantastical التى يجب تجنبها، ولكن مع ذلك فإن التخيل حيوى بالنسبة للمعرفة [١٥] وقد رأى هيوم أيضا ـ فى إطار تفرقته بين أفكار الخيال وأفكار الذاكرة : أنه بالرغم من أن (لا أفكار الذاكرة ولا أفكار الخيـال، ولا الأفكار الحية ولا الأفكار الذابلة تستطيع أن تحقق لنفسها ظهورا فى الذهن مالم تكن قد سبقتها ومهدت لها انطباعات مقـابلة لها إلا أن الخيال غير مقيد بنفس الترتيب Order والشكل Form اللذين جاءت على نحوهما الانطباعات الأصلية Original Impressions بينما الذاكرة مقيدة بها على نحو ما، دون أن يكون فى مستطاعها احداث أى تغيير[١٦]

ومن هنا فإننا نرى أن (هيوم) يقر بحريّة التخيل وطاقته الابداعية، التى لا تحدها قيود الترتيب والشكل المفروضة على الذاكرة، التى تحتفظ بالادراك كاملا دون تغيير .

أما رينيه ديكارت والذى سبق هيوم إلى مناقشة العلاقة بين الصورة والشئ وبين التخيل والادراك فقد رأى أن القدرة على التخيل تعتمد على شئ خارج النفس، فإنه من الميسور لى (أى لديكارت) أن أتصور أنه إذا وجد جسم قد اتصلت به نفس، واتحدت اتحادا يمكنها من أن تلتفت إليه متى شاءت،

امكنها بهذا أن تتخيل الأشياء الجسمانية. فهذا النحو من التفكير يختلف عن التعقل من وجهة أن النفس حين تتصور كأنما تلتفت إلى ذاتها وتنظر في فكرة من الأفكار التي لديها . ولكن حين تتخيل تلتفت إلى الجسم وتنظر فيه إلى شئ يطابق الفكرة التي كونتها هي نفسها، أو التي تلقتها عن طريق الحواس. أقول ان من الميسور أن أتصور التخيل على هذا النحو إذا صح أن الأجسام موجودة، وعجزي عن أن أجد طريقا آخر لتفسير حصوله يحملني على الظن بأنها موجودة [١٧].

أما إيمانويل كانت I. kant فقد وصف الخيال بأنه يبدو (كوظيفة ضرورية ولا غنى عنها للنفس Soul والتي بدونها لا يمكن الحصول على أية معرفة أيا كانت، ولكن نادرا ما تكون على وعي بها) . فقد اعتقد (كانت) أن على التخيل أن يقوم بواجبين Two tasks لكي يتم انجاز المعرفة، على الرغم من أنه ليس من السهل فصلها دائما. فبداية هو يكمل الجزئيات الضرورية للاحساس لأنه من المستحيل أن ندرك شيئا برمته بالمرة وإن كنا نادرا ما ندرك الطبيعة الجزئية لادراكنا . فعلى سبيل المثال، فإننا لا نسطيع أن نرى أكثر من ثلاثة أوجه للمكعب cube ـ في وقت واحد ولكننا نفكر فيه كشئ له ستة أوجه هذه التكملة للادراك هي من عمل التخيل التوليدي -Repro ductive Imagination (وتسمى توليدا لأنها تعتمد على الخبرة السابقة في عملها). وقد أوضح (كانت) بالمقارنة الدور الفعال للتخيل التوليدي، فاللفظان يحددان وظائف مختلفة للتخيل أكثر من أنهما يضمان نمطين من الوظائف. فالتخيل التوليدي يعطينا التأليف الترنسندنتالي للتخيل -The Trans cendental Synthesis of Imagination[١٨] .

وقد أكد (كانت) على القدرة التوليدية للتخيل، وأهميتها في انتاج

الصور التى تخدم قوى الذهن ولكن إذا كان (هيوم) و (كانت) قد ربطا الخيال بالمعرفة فانه يبدو أن كلمة تخيلى قد جاءت لكى تملأ المكان فى المفردات النقدية بدلا من كلمة جميل Beautiful التى هجرت فى علم الجمال [١٩] .

وقد كانت أفكار (كانت) فى كتابة نقد الحكم-Critique of Judg ment ذات أثر بالغ، فقد تحول بفضله مفهوم التخيل تحولا هاما فقد كان أثره كبيرا على الرومانتيكيين، وبصفة خاصة كولردج Corleridge، وردز ورث Words Worth [٢٠].

فقد قدم كولردج نظريته فى الخيال التى تعتبر واحدة من أهم الاسهامات النظرية فى القرن التاسع عشر وقد وضعها ضمن كتابه سيرة أدبية Biographia Litraria وغيره من الكتب مقارنا بين التوهم والتخيل [٢١]. فقد رأى كورلردج أن التوهم ليس له إلا مجالات محدودة وثابتة يعمل فيها فهو فى الحقيقة لايزيد عن كونه نوعا من الذاكرة طرح عنه أعباء الزمان والمكان حين امتزج Blendedوتشكل مع الظاهرة الإمبريقية Empirical Phenomenon للارادة التى تعبر عنها بكلمة اختيار Choic [٢٢].

أما الخيال فقد اعتبره إما أوليا Primary أوثانويا Secondary، واعتبر الخيال الأولى قوة حية وعامل أولى للادراك الانسانى Of human perception وكتكرار فى العقل المحدود لفعل الابداع السرمدى فى الأنا المطلق . أما الخيال الثانوى فإننى أعتبره صدى Echo للسابق، يوجد مع الارادة الواعية وهو إن يشبه الخيال الأولى فى وظيفته إلا أنه يختلف عنه فى الدرجة Degree وفى نوع العقل . إنه يذيب وينشر ويشتت لكى يبدع من جديد، وحينما يستحيل عليه فعل ذلك فإنه يسعى إلى ايجاد الوحدة بين الأحداث

المتصارعة إنه جوهرى وحيوى فى حين أن موضوعاته (كموضوعات) هى بالضرورة ثابتة Fixed وساكنة (هامدة) Dead (٢٣)

وقد رأى ورد ورث أن الخيال هو تلك القدرة الكيماوية التى بها تمتزج ـ معا العناصر المتباينة فى أصلها والمختلفة كل الاختلاف فى طبيعتها كى تصير فى مجموعها كلا متسقا ومنسجما (٢٤). كما رأى فى خدمة العالم الخارجى، واختلف مع كولردج فى ادراكه لهذا العالم، فهو يعترف باستقلال هذا العالم، ويصر على أن يعترف به الخيال بمعنى ما (٢٥). وهو بهذا يصل إلى عكس ما رآه (باركلى) ذلك أن الرومانسيين (يربطون بين الخيال والحقيقة لأن مخلوقاتهم وليدة الهام البصيرة الخاصة) (٢٦).

ولكن إذا كان الرومانسيون الإنجليز يقربون بين التخيل والواقع فإن (نوڤاليس) الألمانى يربط بين التخيل والموضوع غير الأخلاقى ويرى أن التخيل (يشبه الأحلام واللامعنى والوحدة). (٢٧)

أما إذا تقدمنا إلى القرن الحالى تاركين القرن التاسع عشر فإننا نجد أن (برجسون) Bergson يوضح فى كتابه التطور الخالق (حقيقة الحدس الجمالى، فيقول : إن لدى الأنسان إلى جانب ملكة الادراك الحسى العادى ملكة أخرى يصح أن نسميها باسم (الملكة الجمالية)، وهو يضرب مثلا يوضح لنا به الفارق بين ادراك كل من هاتين الملكتين فيقول : إن عين الانسان حين تبصر ملامح الوجود البشرى، إنها تدركها كما لو كانت متلاصقة أو متجاورة بعضها إلى جوار البعض دون أن تفطن إلى ما بينها من تنظيم عضوى. ومعنى هذا أن ما يند عن بصر الانسان أنما هو قصد الحياة L'Intetion de vie وتلك الحركة البسيطة التى تجرى عبر خطوط الوجه أو قسماته. فتربطها بعضها ببعض، وتخلع عليها دلالة أو معنى . وهذا القصد انما هو

بعينيه ما يحاول الفنان ادراكه، ولهذا فإننا نراه يضع نفسه داخل الموضوع عن طريق ضرب من التعاطف آملا من وراء ذلك أن يتمكن عن طريق جهده الحدسى من ازاحة ذلك الحاجز الذى يقيمه المكان بينه وبين نموذجه، وتبعا لذلك فإن (برجسون) يضع إلى جوار الادراك الحسى الخارجى حدسا جماليا باطنيا يستطيع عن طريقه النفاذ إلى الفردى L'Individual وكما أن مهمة الفيلسوف الكشف عن الواقع باعتباره حقيقة فريدة من نوعيها فإن مهمة الفنان أيضا هى ابراز الطابع الفردى للموضوع الجمالى [٢٨]

(٣) اعتراضات (سارتر) على الفلاسفة السابقين :

ومن الجدير بالذكر أن سارتر (فى دراسته للتخيل، يبدأ بأن يقدم نظرة عامة لمشكلة الصورة، منتقدا الفلاسفة السابقين إلى أن يصل إلى (هوسرل Husserl)، وقد لاحظ أن الفلاسفة السابقين قد خلطوا بين فهمهم للإدراك، وفهمهم للتخيل، فكلاهما قد فهم كحصول على صورة لجسم فى الذهن [٢٩] .

وقد رأى أنهم ــ أى الفلاسفة السابقين ــ فى دراستهم لطبيعة التخيل (التفتوا إلى الصورة الخيالية ولم يوجهوا عنايتهم إلى فعل الخيال فى ذاته، وذهبوا إلى القول بأن الصورة الخيالية لشئ ما لا تختلف عن الاحساس به . فصورة هذا المثلث أو تلك الدائرة أو تلك الأشجار لا تختلف عن الاحساس بها جميعا، وما دام الاحساس والادراك الحسى أبعد الأشياء عن العقل والادراك العقلى عند هؤلاء الفلاسفة، فهكذا الأمر أيضا بالنسبة للصورة الخيالية واذا كان الاحساس والادراك الحسى يعوقان النفس عن الادراك العقلى الصحيح فكذلك تفعل صور الخيال بالنسبة لأفعال التفكير [٣٠] .

وقد اعتمد (سارتر) عند انتقاده للفلاسفة والسيكولوجيين السابقين تقسيم النظريات السائدة فى الصورة فى القرنين السابع عشر والثامن عشر إلى ثلاثة أنواع [٣١] .

فأولا : يوجد الاعتقاد الديكارتى .

ثانيا : الاعتقاد الذى وصفه (سارتر) بأنه (هيومى) .

ثالثا : هناك وجهة نظر اسبينوزا، وليبنتز.Leibniz.

فقد رأى (سارتر) أن ديكارت (يوشك أن يقرر أن الخيال جسمى، وأن الصورة الخيالية تقوم فى المخ Brain وفى ركن من أركانه . وعنده أن الانسان عندما يتخيل فهو يوجه انتباهه إلى جسمه [٣٢] وحدد (سارتر) (بأن الاعتقاد الديكارتى Cartesian Belief ينصب على الصورة التى توجد فى مكان طبيعى من العقل، وربما بعض أجزاء المخ Brain ولكى نمضى فى الحديث من الصور الى الحديث عن التفكير فإنه يجب أن تحدث طفرة Leap وذلك لأنه يوجد شيئان مختلفان بشكل قاطع) [٣٣] . هما الصورة والفكرة. أما الاعتقاد الذى وصفه (سارتر) بأنه (هيومى) والذى يرى ـ على حد قول (سارتر) (أن الصور هى كل ما يوجد، وجميع خبراتنا تتكون من الانطباعات وعندما نسمى بعضها (بالصور) فإن ذلك لا يجعلنا نرى أنه ما تبقى من خبراتنا)[٣٤] .

أما بالنسبة للاتجاه الثالث الذى نسبه (سارتر) إلى (اسبينوزا، وليبنتز) ، قد قرر (سارتر) أن (اسبينوزا) يرى أن (الخيال يقابل تأثر جسمنا بما يجاوره من أجسام ويجعل النفس لا تفكر إلا عن طريق هذا التأثر . والنفس وهى تحت تأثير الخيال لا تفكر فى الأشياء كما هى فى ذاتها، ولا فى علاقتها)[٣٥] .

وحيث تبدو الصور أيضا (كتفكير غامض) [٣٦] .

وهكذا جمع (سارتر) آراء الفلاسفة السابقين فى عجالة مشيرا اشارات مقتضبة إلى كل منهم، إلى أن وصل إلى (هنرى برجسون) فأولاه بعضا من اهتمامه، وقد قرر (سارتر) أن (برجسون) قد (اعتبر الأجسام كلها صورا، أو مركبات صور، وعندما قرر أن المادة المطلقة، تلك التى تعارض الروح المطلقة، لا وجود لها إلا فى عقول الفلاسفة وحدهم .

وأن طبيعة الأشياء ليست روحا، وليست جسما جامدا لا حراك فيه بل هى عبارة عن مجموعة صور فإن تركزت واتحدت فيما بينها اقتربت مما يسميه روحا وفكرا وان تشعبت وافترقت وتبددت اقتربت مما نسميه مادة وجسما. ومن ثم ليس هناك فارق جوهرى بين الصورة الخيالية والروح من جانب، وبين الصورة الخيالية والأجسام من جانب آخر .

ومعنى ذلك أنه ليس هناك أى اشكال فى قبول التصور الخيالى فى النفس ما دامت النفس فى جوهرها مجموعة من الصور وكانت هذه الصور فى ماهيتها شيئا مختلفا عما يسمى بالمادة المطلقة [٣٧] .

ويرى (سارتر) أن موقف برجسون يساوى بين الادراك والتخيل لأن كلا منهما يمثل حضور صورة وكذلك فانه ينتج عنه أنه لا حاجة للتمييز بين (الموضوعات الخارجية وصور الخيال أو بين اليقظة والأحلام . بين ادراكى لهذه الأشجار القائمة أمامى الآن وبين صورتها فى الذهن حينما أكون مستغرقا فى أعماق الحلم) [٣٨] .

وإذا كان (سارتر) قد قدم كتمهيد لدراسة الصورة والتخيل، نقدا لآراء الفلاسفة السابقين، إلا أنه (من الصعب القول بأن الكتاب بدأ بمساجلة

نقدية مع آراء (ديكارت) و(اسبينوزا) و(ليبنـر ـن هؤلاء قدموا عن طريق مقدمة قصيرة) (٣٩)، بل، أيضا ــ فيما يرى بعض نقاد (سارتر) ودارسيه فان هذه الانتقادات قد قدمت (بدون مراجعة دقيقة لأعمال الفلاسفة الذين انتقد آراءهم، بالرغم من أن انتقاداته قد استهدفت آراء بعينها لأناس معينين، وبصفة خاصة، فجميع النظريات التى نوقشت قد لخصت باهمال شديد حتى أنه كان من الصعب تحديد النظريات ونسبتها إلى مؤلفيها) (٤٠). وقد اتضح ذلك عندما (وصف (سارتر) الاتجاه الثانى بأنه (هيومى) فى حين أن باركلى أفضل مثال يمكن أن يطبق عليه هذا الاعتقاد، لا هيوم) (٤١) .

كما أنه جمع كل النظريات السابقة فى افتراض أن الصور نوع من الأشياء A kind of things (٤٢) ولكن عندما وصل (سارتر) إلى هوسرل، فإنه يبدى اعجابه به، خاصة، باصرار (هوسرل) على أن الواجب الأول هو اكتشاف ما هية الخواطر السيكولوجية بشكل عام قبل الدخول فى فحصها بالتفصيل(٤٣) واذا كان (سارتر) قد لخص باهمال شديد ــ فى رأى عدد من نقاده ودارسيه ــ آراء السابقين إلا أن (المقولات الهيجلية Hegelian Catagories الشئ فى ذاته Initself (en soi) والشئ لذاته For itself (pour soi) قد قدمت باحكام شديد، فى اختبار علاقتها بالوعى، فالشئ المعطى، الموجود ــ فى ــ العالم، مثل قطعة الورق البيضاء، هو شئ بالرغم من أن (سارتر) لم يكن قد اطلع على أعمال هيجل بشكل كاف حتى بعد الرب . إلا أنه سمح لنفسه بأن يتمثل أشياءا كثيرة منها عام ١٩٣٩، (٤٤) .

فقد أخذ (سارتر) مقولة الوجود فى ذاته Being in itself والوجود لذاته Being for itself Fursichseins من مقدمة هيجل لفينومينولوجية الروح Phenomenology of spirit . فبالنسبة لهيجل فكل شئ يتحول إلى فهم للحقيقة

ليس فقط كمادة As Substance ولكن كموضوع As Subject[٤٥] والشيء في ذاته ليس لديه أى اختيار، أما بالنسبة للوعى لكى يوجد فانه يجب أن يكون وعيا بوجوده To be conscious of its existence انه يبدو كاختيار حر خالص مقابل عالم الأشياء الذى يركد فى خمول[٤٦] .

وهكذا فإن (سارتر) عندما وجه انتقاداته، فانه قد توجه إلى ـ على حد رأى بيتر كاوس P. caws السابق ـ الأخذ عن هيجل، بالاضافة إلى هوسرل. والقصدية Intentionality التى قدمت بواسطة الفينومينولوجيين الذين قدموا، كم رأى (سارتر) مفهوما جديدا للصور ، فالصورة هى صورة شيء ما An Image of some thing[٤٧]، والوعى ، هو وعى بشيء ما.

وبهذا تكون انتقادات (سارتر) بمثابة مقدمة لعرض وجهة نظره فى الصورة والتخيل، وهو الأمر الذى سوف نحاول مناقشته الآن .

(٤) الصورة، عند سارتر وعلاقتها بالوعى :

لقد رأى (سارتر) أن السبيل إلى حل مشكلة الصورة يقع فى نطاق التفكير فى طبيعة الوعى ذاته[٤٨] ولكن إذا كان الوعى، خلال عملية التخيل «يركب Constitutes ويفصل Isolats وينفى Negaates العالم ويمكنه أن يفعل ذلك لأنه هو ذاته لا وجود None Being»[٤٩] فإنه ـ أى الوعى ـ هو الذى يركب الصور التى تنفى هذا العالم .

وبالنسبة لسارتر فإن الوعى يبدو «كافتراض، معطى مطلق Ahsolute giving للصورة التى تظهر، ليس كشيء As a thing ولكن كمثول . لكن أيضا تظهر الأشياء كمثول، وهذا يحول المشكلة من محتوى الوعى إلى موضوعه»[٥٠]

وإذا كانت الصورة تكفّ عن أن تكون محتوى سيكولوجى، وإذا كنا نتعامل مع الوعى المحدد على أنه وعى بشئ محدد فان الصورة هى بالأحرى صيغة من صيغ الوعى أو جزء منه .

ولقد وجد كل هذا بشكل جنينى عند «هوسرل» ولكن كما يرى سارتر فإن تلك النظرية لم تكن كاملة، فقد قال : اننا نرى الآن أن الصورة والادراك إنما يشكلان حادثين Erlebnisse [٥١] قصديين مختلفين يتميزان بالاضافة إلى ذلك بقصديتهما [٥٢] .

وهنا يطلب سارتر العون من «هوسرل»، فقد رأى هوسرل أن «كل وعى إنما هو وعى بشئ ما Every conscious is a counscous of something وبموازاة هذا التأكيد، قال «سارتر» بأن كل صورة إنما هى صورة لشئ ما Every Image is an Image of some thing ذلك أن الصورة،فى الحقيقة مركبة من حامل للقصدية، كوسيط فى العلاقة بين الوعى وموضوعه، مقابلة للعلاقة المتوسطة Interermediate relation القائمة فى القوة المدركة للشئ، فى الادراك، فالصورة ليست شيئا، وليست باى حال من الاحوال شبيهة بالشئ، هى بالاحرى تشير إلى الشئ او هى تركيز فى الخبرة والتجربة»[٥٣] .

فالصورة إذن ليست شيئا، وإنما ذا ت علاقة بالشئ،وهذه العلاقة هى علاقة اشارة حيث تشيرالصورة إلى الشئ، لانها صورة له . فعلى سبيل المثال، إذا تخيلت وجه صديقى بيتر Peter فإننى لا أقوم بتفحص «نوع من المدركات الحسية الضعيفة أو أثرا قارا فى الوعى، وصورة فجائية ذابلة، بقيت عالقة فى ذهنى منذ رأيته فى المرة الأخيرة . اننى أحاول أن أكون شاعرا به بطريقة خاصة قائما بأمر يختلف كل الاختلاف عما أفعله عند ما أنظر إليه، حينئذ فإننى أستطيع أن اتفحصه كما هو فعلا As he actually is وأن أعد شعر

رأسه إذا اضطررت إلى ذلك، إلا أن هذا مالا يمكنني أن أفعله عندما أتخيل أنه معي، إذ ليس هناك أي شئ على الإطلاق في الصور إلا ما وضعته بنفس منطلقا من تذكري لما يبدو عليها»(٥٤) .

واذا كانت الصورة ليست شيئا، ولا تشبه الشئ، وحاملا للقصدية، وهي الوسيط بين الوعي وموضوعه، ألا ينجم عن ذلك التأكيد على أنها (نمط معين من الوعي Acertain type of consciousness، أي أنها فعل Act وليست شيئا، وهي وعي بشئ ما) . (٥٥)

وقد أوضح سارتر في كتابه L'Imagination ما أسماه بالصراع الذهني (الذي يجب اعلاءه من أجل تحرير أنفسنا من العادة التي رسخت في أعماقنا، عادة اعتبار كل أنماط الوجود من نوع طبيعي Physical type) .(٥٦)

فسارتر يقر بوجود غير طبيعي، وجود عقلي، أو تخيلي، ولكن هذا الوجود والذي يمثل (الصورة) ألا يختلط هذا مع مجرد الوظيفة السيكولوجية، لقد فطن سارتر إلى ذلك، ولذا فانه يقتبس من هوسرل فقرة من أفكار Ideas والتي كتبها عن القنطور(٥٧) ، والتي تنتهي بما يأتي :

«القنطور ليس ذهنيا mental إنه لا يوجد لا في النفس، ولا في الوعي، ولا في أي مكان آخر، إنه في الحقيقة لا شئ، فهو محض تخيل، ويعلو على التخيل، فالخبرة اليومية للتخيل هي تخيل القنطور . وإلى هذا المدى فإن «القنطور» ذهني، أو كخيال يتعلق بالخبرة نفسها .

ولكننا يجب أن نلزم الحذر من اختلاط هذه الخبرة اليومية للتخيل، بالخبرة التي يمكن تخيلها كالموضوع المتخيل (٥٨) .

ويعلق بيتر كاوس Peter caw على هذه الفقرة بقوله «ان هذه الفقرة شارحة ذلك أن «لا وجود القنطور أو الخيمرا Chimera[٥٩] لايجعلنا نختزله إلى مجرد وظيفة سيكولوجية، وان كانت فرصة اللأوجود تضع أساس التكوينات السيكولوجية» .[٦٠]

وبهذا فإن الصورة تختلف عن مجرد الوظيفة السيكولوجية حتى لو كانت صورة «للاوجود» فكلمة صورة والتي تشير إلى العلاقة بين الوعي والموضوع، ليست أيضا شيئا، ولكنها هي العنصر المنشئ للوعي وهي أحد الطرق التي يقصد Intend فيها الوعي الشئ وهذا الرأي يوضح في نفس الوقت الخلط حول الأشياء التي تسمى صورا، والمسماة رسومات (تصاوير) Paintaings، والصور الفوتوغرافية Photographs وما شابه ذلك . ذلك أنه لا يمكن أن تكون «في In» الوعي كما كان الأمر بالنسبة للرأي الكلاسيكي في الصور، لكن لا شئ يمنع وجودها مستخدمة الوعي كوسيط As a mediation في علاقتها القصدية فيما تشير إليه تماما كما في إستخدام الصورة العقلية الخالصة Pure mental image[٦١] للوعي، وان كان التمييز يبدو اوضح في الحياة العملية وقد يبدو للبعض أن تعبير الصورة العقلية تعبير مبهم وغامض، أو ملتبس[٦٢]

وعلى هذا فإننا يمكننا أن نجمل الخصائص الأساسية للصور عند سارتر فيما يلي :

(١) الصور قصدية، فهي صور لأشياء، ذلك أنني لكي أصف صورة «فإنني يجب أن أقرر ماذا تكون الصورة، إنها صورة للقديس بولس، أو صورة لمبنى من الطراز الإكليريكي، وليس عن طريق وصف الصورة ذاتها»[٦٣]

(٢) الصورة تتمثل للوعى مباشرة، «وتعطى كل ما لديها بسبيل واحد، عكس الادراك، فإننى يمكننى الحصول على المعلومات مما أراه » [٦٤] وهذا الادراك يتكون ببطء فإذا حاولت ادراك مكعب من المكعبات فعلى أن أتعرف وجوهه وأضلاعه وزواياه،وعلاقاته بما سواه من أشكال، ولكنى إذا وعيته عن طريق الصورة فإنه يتمثل فى الوعى مرة واحدة بصفاته الخارجية دون نظر إلى علاقته بما سواه، ودون استقصاء فى جلاء هذه الصفات. (فالصور التى أتصورها بالخيال لا تتعلم، بل تبدو كما هى منذ ظهورها. ويقتصر المرء على تصويره إياها على الصفات التى تهمه منها) [٦٥]

(٣) «الصورة تستتبع أن يكون موضوعها فى حكم المعدوم » [٦٦] «فبالرغم من أن هذه الصفة هى أساس الصفتين السابقتين، فإنها تحدد الاختلاف الجوهرى بين الصورة والمدرك Between Image and precepts (فالصورة تؤكد أن موضوعها مثل العدم An Neat) وهذا الاستعمال يساوى بين صور الموضوعات اللاموجودة Non-existent والموضوعات الغائبة، فمثلا «ما هو مشترك بين صورة بيتر Peter وصورة القنطور هو أن كلا منهما شكل من أشكال العدم» ، بكلمات أخرى، فإنه بالنسبة للصورة لكى تكون صورة، يجب أن يكون مستحيلا أن يتم ادراكها، وهذه الصفة السالبة يجب أن تحوز عليها كل الصور، وهى قد تكون موجودة على نحوين :

عدم موضوع غير واقعى néatisation of an unreal object ، حيث أنه يكون غير موجود بالمرة، أو عـــدم شيء غائب néatisation of an absent object حيث أنه يكون غير موجود هنا .

عندما أتذكر صورة «بيتر» فإنها لا تكون شبحاً «لبيتر» الماثل فى ذهنى بل إنها صورة «بيتر» (فى طبيعته البدنية، «بيتر» الذى أستطيع أن أراه أو أسمعه أو ألمسه، فقط إننى ادرك Realize، أننى لا ألمس «بيتر» هذا، فتخيلى له هو الدليل على عدم لمسه، وعدم رؤيته، ومن هذا الشعور فإننى استطيع القول أن تخيلى يحوى عدماً محدداً A Certain neat» (٦٧)

وربما كان فى وسعنا، أثناء تخيلنا للصورة الخيالية، سواء كانت (عدم) شيء غير واقعى ـ القنطور ـ مثلا، أو عدم شيء غائب ـ بيتر ـ أن نسلك كما لو كنا أمام موضوع حاضر، ومدرك لنا، «ولكن هذا السلوك موقوت باللحظات التى نتناسى فيها ما تنتجه الصورة» (٦٨) أى أن العدم جوهرى فى الصورة.

(٤) الصورة تلقائية، فالتخيل كوعى تلقائى، يكوّن الصورة فى مواجهة الشيء الذى لا يكون حاضراً، أو عدماً، والخيال على هذا الأساس، وارتكازاً على صفة القصدية، التى ذكرناها آنفاً ـ الصفة الأولى ـ للصورة ليس سلبياً فهو «فهو نتاج مقصود لا يسبق موضوعه المادى. وإنما يتحقق به ومعه» (٦٩)

(٥) إذا كنا فى النقاط السابقة قد حددنا خصائص للصورة تتم فى مواجهة الادراك، فإننا هنا نحاول عن طريق المقارنة بين الصور والكلمات أن نجلو الصفات السابقة أكثر.

فيم تختلف الصور عن الكلمات ؟

يجيب على ذلك «مانصر A. R. Manser» فى دراسته فى مجلة الفلسفة، والتى أشرنا إليها من قبل فى الهوامش، بأن الاختلاف الجوهرى بين

الصور والكلمات، هو أن الكلمات يمكن أن تلعب دورها في حضور الموضوع أو الشيء، ولكن الصورة ليست كذلك، فلا يمكنني أن أحصل على صورة لحجرتي بينما أنا أنظر إليها مهما كانت دقة واحكام ذاكرتي، وأياً كانت حيوية مخيلتي، فإنها لا يمكن بأي حال أن تنافس الأشياء الموجودة فعلا . ولكن ما خلا هذه الحقيقة، فإن هذين النوعين من الأشياء من وجهة نظر «سارتر» لا يختلفان جوهرياً (٧٠)

إذا كانت هذه خصائص الصورة، فترى ما هو التخيل؟ خاصة إذا كنا قد علمنا ـ مما سبق ـ وأشرنا إلى أن التخيل هو القدرة على تكوين الصور الذهنية، أو المفاهيم الأخر. ما هو إذن، وما وظيفته، من وجهة نظر سارتر.

(٥) ما التخيل بالنسبة لـ «سارتر» وما هي وظيفته :

لقد رأى «سارتر» أن الفلاسفة وعلماء النفس قد خلطوا بين الادراك Preception والتخيل Imagination ، فكلاهما قد فُهم على أنه حصول على صورة ما في الذهن، والفرق الوحيد بينهما يكمن في النشاط القوى الذى يقدم لادراكنا ولكن في مواجهة هذا الرأى، أصر سارتر، على أن التخيل نشاط للوعي، للوعي التخيلي، وأن الموضوع الواقع عليه هذا النشاط القصدى ليس مما ينفصل عن المحتوى السيكولوجي، ولكن ذات الشخص أو الشخص نفسه هو الذى نقول أن لديه صورة ما . التخيل، باختصار، هو نوع من تعاقب أنماط الوعي، يرسل لنفس الموضوعات كوعي مدرك، ولكن ـ وهذه النقطة هامة جداً في فلسفة «سارتر» ـ بالنسبة لهذه الموضوعات، كما لم تكن موجودة، على الأقل في وقت تخيلها، ففي مواجهة العالم يقف الوعي الانساني خلال التمثيل وتعاقب حالات اللاواقعي Unreal على الموضوع»(٧١)

وبناء على ذلك، وكما سبق أن حددنا أن الصورة ـ لدى «سارتر» يتتجها التخيل في حالات لاوجود الموضوع، سواء كان ذلك «عدماً» له أو «غيابا» فإن التخيل هو نوع من الوعي بموضوع «غائب» أو «عدم».

والتخيل كما يرى «سارتر» «يتركب من ثلاث عناصر، فهناك الفعل Act والموضوع Object والمحتوى التمثيلي للموضوع a content represenia-tive of an object. والفعل، هو فعل التفكير في الموضوع» (٧٢) أي هو تفكيري في موضوع ما، وليكن المقعد مثلا: «أما الموضوع فهو المقعد The chair أو أي شيء يمكن أن نفكر فيه، ـ والمحتوى هو أي شيء Any thing والذي يحضر في الذهن كموضوع للقصد، ولكن بحيث يكون محض تمثيل للشيء المفكر فيه» (٧٣) ولكن ألا نشعر أحيانا بأن موضوع الوعي لديه خواص المقعد؟

بمعنى آخر، ألا نشعر أحياناً بأن المتخيل يملك سمات المدرك ؟

لكي يتضح لك، فاننا نرى أن «سارتر» يناقش طبيعة موضوع الوعي، والطريقة التي يحدد بها فيرى أن «تمثيل هذا المحتوى العقلي يتركب من ثلاثة أشياء : فهناك المعرفة المتخيلة، حيث يبدو منها أنه عندما يتخيل شخص ما شيئاً، فإنه يتخيله في كل تفاصيله المتعينة Concerte، وهناك المؤثر أو التأثير الذي ينصب عليه التخيل أثناء انفعالاتنا، كما يحدث أن صورة ـ على سبيل المثال ـ لموضوع مكروه تلتقي بالمشاعر الموافقة معها وثالثاً : هناك الاحساس الخارجي، والاحساس غير الضروري الخاص بالعضلات والمصاحب للصورة» (٧٤).

ولكن إذا كان هذا المحتوى العقلي، يتركب من المعرفة المتخيلة والمؤثر

والاحساس، ألا يشير هذا إلى علاقة ما بين الادراك الحسى والتخيل؟

لقد رأى سارتر «أن الذهن يملك قدرة تصور، أو تخيل ما لا وجود له. ولكن ذلك مشروط بأن لا يمتصه الواقع المحيط به، فلكى يستطيع العقل التفكير بطريقة الصور يجب أن يكون قادراً على نزع نفسه من موقفه الحاضر. فالعقل العاجز عن التخيل هو عقل التصق بما هو موجود (Glued down to what exist), (Engluee dans l'existant) لكن إذا كنا جميعاً قادرين على التخيل، إذن يجب أن نكون، بكل معانى الكلمة، أحراراً، فعقلنا لم تبتلعه الرمال المتحركة، ولا غاص (Bogged down) (embourbee) فى الواقع»(٧٥)

ومع أن التخيل - فى رأى سارتر - هو تجاوز للواقع، وتحرر من لزوجته، إلا أنه أيضا ليس مجرد نوع من التفكير، أو كنظير لكيفية عقلية تدعى بالصور، فقد لفظت كل التعريفات من ذلك النوع، «وأعيد تعريفه ثانية كنمط mode للوعى بموضوع ما، سواء كان موجوداً، أو لا وجوداً » (٧٦)

بمعنى أنه كان موجوداً ولكنه غائب، أو هو لاوجود، أو عدم .

والعدم ضرورى جداً للموضوع المتخيل لتمييزه عن موضوع الادراك، فالعدم أساس الحرية، تلك الحرية الضرورية والمصاحبة للتخيل، وموضوعات التخيل هى بالضرورة لا واقعية Unreal، كما «أن قدرة الانسان على التخيل، هى بالقطع وثيقة الصلة بقدرته على الاختيار Choice» (٧٧)

أما فى مجال التميز بين التفكير والتخيل، فإننا نرى - هنا - أن «سارتر» يؤكد على أن «التفكير جنس، بينما التخيل نوع من هذا الجنس والذى نستطيع التعرف عليه من سماته المدركة Thinking is the genus, and

imagining is a species of this genus which we can recognize by perciptible features» (٧٨)

وإذا كان «سارتر» قد رأى أن التخيل بمثابة نشاط للوعى التخيلى، وأنه قصدى، وفى مواجهة الادراك وربط بينه وبين الحرية، فإن «جاستون باشلار - Gaston Bachelard» قد ربط هو الآخر بين الحرية والتخيل ووصف التخيل بالاستقلالية، «فالصورة الناتجة عن التخيل يجب أن تكون مختلفة عن واقعية الادراك، فاستقلالية التخيل هى هدفه» (٧٩)

كما رأى أيضاً أن التخيل ملكة ابداعية للعقل، كمقابل للصدور البسيط عن الادراك» (٨٠) وهو ليس مجرد ملكة لصياغة الصور، وإنما هو بالأحرى «ملكة لتحريرنا من الصور الأولى (أى الماثلة فى الادراك)» (٨١)

وبهذا فإنهما يلتقيان فى ربطهما بين التخيل والحرية، واستقلال التخيل عن الادراك، وهذا اللقاء يمثل اللقاء بين الاتجاه الفينومينولوچى (باشلار) والاتجاه الوجودى القائم أيضاً على أساس فينومينولوچى (سارتر)، وإن كان «باشلار» يؤكد على أن «التخيل قوة أولية نشأت من تفرّد الوجود التخيلى»(٨٢)، والصور الناتجة عن التخيل يجب أن تكون مخالفة لتلك الناتجة عن الادراك، فان «سارتر» يحتفظ بوجود صلة ما بين التخيل والادراك الحسى، وإن كان فى نفس الوقت يتميز عنه تمام التميز . «وتقرير هذه الحقيقة هام بالنسة لموضوعات الفن. ان قوة الفنان تكمن فى خياله» (٨٣).

وبناءً على هذا فإن «سارتر» قد وضع الأساس الضرورى للتخيل على أسس فينومينولوچية مستفيداً من «هوسرل»، وإن كان قد وجه إليه بعض النقد.

وهكذا إذا كنا قد قدمنا الخطوط العريضة للتخيل وللصورة عند «سارتر» فإنه من الضرورى أن نتقدم ـ كما تقدم «سارتر» نفسه، وقد كان هذا ضرورياً بالنسبة له، كما هو ضرورى بالنسبة لنا إلى دراسة العلاقة بين هذا كله، وبين المشكلات الجمالية المباشرة والشائعة فى الفن. وهو ما سوف نقدمه فى الصفحات التالية .

ثانيا موضوع التخيل

(١) الموضوع الجمالي:

يكتب سارتر في المتخيل والذى ترجم إلى الانجليزية تحت عنوان سيكولوجية التخيل: «في التعليقات الآتية، التي تختص أساسا بالشكل الوجودى لعمل الفن، سوف نحاول ان نضع الصيغة الخاصة بالقانون الذى يحدد ان مجال الفن هو اللاواقعي Unreal» [٨٤].

فالموضوع الجمالي لدى «سارتر» موضوع (متخيل)، فهو لا يوجد، ولا يمكن التعامل معه إلا على أساس من فعل الوعي التخيلي. «فإذا اتخذنا لوحة تشارلز الثامن Charles VIII كمثال لنا فاننا نفهم بداية أن «تشارلز الثامن كان موضوعاً، ولكنه ـ بوضوح ـ ليس الموضوع كما صور في اللوحة التي هي موضوع واقعي Real في التصوير» [٨٥] ذلك أن «الصورة تظهر في اللحظة التي عندها يكابد الوعي تغيرا جذريا، حيث ينتفي فيه العالم ويصير متخيّلا» [٨٦].

وعلى هذا الأساس، فأن نفهم « تشارلز الثامن كصورة An an image موضوعة في لوحة في حالة تضايف «مع عمل قصدية الوعي التخيلي. حينئذ فإن «تشارلز الثامن» الذى يعتبر غير واقعي، هكذا يبدو في اللوحة، هو بالدقة موضوع فهمنا الجمالي، (فهو الذى حركنا، وهو الذى صور بذكاء وقدرة، ودقة) وقد مضينا للتعرف عليه في اللوحة، ذلك أن الموضوع الجمالي هو شيء لا واقعي The Esthteic object is something unreal» [٨٧]

فعمل الفن «هو اللاواقعي، أنه ينفي Negate الواقع ويجعله متعالياً،

ليس بالنسبة لتعالى بعض الصور الواقعية أو الماهيات Essences ولكن بالنسبة لما هو غائب، ونقطة التماس بين الموضوع الواقعي والموضوع الجمالي هي المادة التي تساعد عن طريق التشابه على الربط بين الواقعي والتخيلي» (٨٨) ولكن إذا كان الموضوع الجمالي لدى «سارتر» هو التخيلي أو اللاواقعي، فهل يعني ذلك أن كل موضوع لا واقعي أو تخيلي يصبح موضوعاً جمالياً؟

لقد أوضح سارتر» أن الموضوع الجمالي لا يتبدى أمامنا إلا حين تكون في حضرة العمل الفني، و«الموضوع الجمالي الذى هو صميم العمل الفني يتضمن بداخله عنصران، فهو (شيء) أي حقيقة عينية حاضرة أمامنا، وهي الأصباغ في اللّوحة والأنغام في السيمفونية أو الأحجار في الكاتدرائية، وعنصر آخر لا واقعي هو المعنى، وهو عنصر مفارق متعال يفلت من أيدينا بالضرورة ويعزّ على كل ادراك حسي» (٨٩)

وهذا يوضح أيضاً أن بالعمل الفني ما يمكن ادراكه حسياً «المدرك»، وما يعز على الادراك «المتخيل».

ويتضح أيضاً أنه يوجد لكل موضوع جمالي، تخيلي، (معادل حسي) مدرك، هو الذى يحدث الاثارة لدى الذهن، وكذلك لابد من وجود صياغة ما، للعلاقة بينهما (أي المدرك والمتخيل)، وإذا كان هناك فرق جوهري بين الصور والمدركات الحسية، فإنه مع ذلك «تشترك الصور في بعض الأمور مع المدكات الحسية» (٩٠)

ولكن «سارتر» قد حذر من الخلط بين الموضوع الواقعي والموضوع التخيلي، موضحاً أن الواقعي، هو ذلك الشيء الذى «لا يمكن أن نفشل في ملاحظته وهو عبارة عن محصلات ضربات الفرشاة، ومادة اللوحة وانتشار

الألوان، ولكن هذا ليس من مكونات الموضوع الجمالى، فما هو جميل Beautiful هو ذلك الشيء الذى لا يمكن فحصه كادراك، ووفقاً لطبيعته الخاصة فإنه يوجد خارج العالم is out of the world، (٩١)

فالجمال قيمة لا يمكن أن تطلق إلا على ما هو متخيل، والتخيلي يظهر المعنى الضمنى لما هو واقعى، وهذه هى العلاقة التى تربط بين ما هو واقعى، وما هو تخيلي.

فإذا «كان النفى مبدءاً غير مشروط لكل ما هو متخيل إذن فانه لا يمكن أن يدرك ذاته - فى، وعبر - فعل التخيل، والانسان لا يمكن أن يتخيل ما ينفيه. وحقيقة أن موضوع النفى، لا يمكن أن يكون واقعياً لأن هذا يعنى أن الانسان ينكره، بل وأكثر من ذلك لا يمكن أن يكون لا شيء Nothing، لأنه بدقة، لا يمكن للانسان أن ينكر أو ينفى إلا شيئاً، وهكذا فإن موضوع النفى يجب أن يوضع فى مكان المتخيل» (٩٢).

وبهذا يربط «سارتر» بين النص والتخيل، ويفرق بين المدرك والمتخيل.

ومن الجدير بالذكر، أن العلاقة بين الإدراك والتخيل، علاقة وثيقة، فقد ذكر «سارتر» أن الصورة هى نتاج الوعى التخيلى، وهى نتاج قصدى، كما أنها أيضاً صورة لشيء، وهو بهذا ربط بين التخيلى، وبين المدرك، «والعمل الفنى كله مجاله الخيال، أى مادته وموضوعه من الطبيعية ولكن بعد تخيلها أى فرضها غير موجودة، أو موجودة فى مكان آخر» (٩٣)

والعمل الفنى إما أن يعبر عن عدم أو عن شيء غائب ، «وهدف الفنان هو تركيب مجموعة الألوان الواقعية التى تجعل ظهور اللاواقع ممكنا» (٩٤).

ولكى يوضح لنا «سارتر» هذه الفكرة فانه يكتب : «إن بعض الألوان

الحمراء التى يقدمها «ماتيس Matisse» [٩٥]. مثلا تمنح كل من يشاهدها احساساً بالمتعة ، ولكننا لا نفهم هذا الاحساس بالمتعة إذا فكرنا فى عزلة كما لو كان قد أوقظ مثلا بواسطة طبيعة اللون ــ وليس شيئاً جمالياً ــ إنه ببساطة، ودون مواربة، هو لذة الاحساس. ولكن عندما ندرك اللون الأحمر فى الرسم فإنه (أى الاحساس باللذة) بالرغم من كل شىء كجزء من كلّ لا واقعى. Unreal وهو ــ فى هذا الكل ــ الجميل» [٩٦]

فلا وجود للون صرف ، ولكن لابد أن يكون اللون لوناً لورق، أو غطاء نضد، أو أى شىء آخر ، واختيار المادة التى يضع الفنان عليها او فيها اللون الأحمر، إنما يأتى نتيجة لعلاقة حساسة مع الخامات، «فإذا ما اختار «ماتيس» القماش، وليس قطعة الورق الجاف المصقول، فذلك بسبب الخليط المترف «الشهوانى» للون ، والكثافة والملمس الخاصين بالصوف، وتبعاً لذلك فان الأحمر يمْكن أن يستمتع به فقط (كأحمر الغطاء) ، وهكذا فهو (لاواقعى) ، ويمكن أن يفقد حدته مع اللون الأخضر للحائط» [٩٧].

وهكذا يربط «سارتر» بين المادة التى تستخدم فى انتاج اللوحة، وبين جماليات اللوحة، «فتوجد علاقة بين اللاواقعى، وبين الألوان والأشكال التى يتخذها ما هو واقعى Real» [٩٨] فما نراه فى اللوحة لديه عمق Depth وكثافة Density وماديّة، ولهذه الأشياء علاقات تمتد إلى كل شىء، وهى إذ تعتبر أشياء، فإنها «وبنفس المقياس الذى تعتبر به أشياء تكون لا واقعية In the measure in which they are things that they are unreal» [٩٩]

فالموضوع الجمالى إذن يختلف عن مادة العمل الفنى. وإذا كان كل عمل فنى ينطوى على موضوع ومادة، فان مادته هذه انما تتشكل من

الأصباغ والقماش فى اللّوحة، والأحجار فى الكاتدرائية، أو الكلمات والحركات التى يقوم بها الممثل، وهذه المادة، هى التى يقوم الفنان بتركيبها كي يعبّر عما هو لا واقعى، أى أنها وسيلة للتعبير عن الموضوع الجمالى.

«فالاستمتاع الجمالى واقعى، ولكنه لا يفهم بذاته كما لو كان ناتجًا عن اللون الواقعى. إنه فقط طريقة لتوقع الموضوع اللاواقعى، وأبعد من أن يوجد بشكل مباشر فى الرسم الواقعى. انه يساعد على تكوين الموضوع التخيلى عبر اللوحات الواقعية، وهذا هو منبع الرأى الذائع الصيت القائل بخلو الفنّ من الهدف وهو السبب فى أن «كانت Kant» كان بوسعه القول بأنه لا وجود لمادة سواء فى موضوع الجمال كجميل، أو لم يكن موضوعًا واقعيًا، والسبب فى أن «شوبنهور Schopenhour» كان بوسعه أن يتحدث عن نوع من تعليق الارادة Suspension of will، ولم يحدث هذا نتيجة لطرق غامضة فى فهم ما هو واقعى، والذى يمكننا استعماله بوعى. وإنما ما حدث هو أن الموضوع الجمالى شكّل وفهم بواسطة الوعى التخيلى الذى وضعه «لا واقعى»[١٠٠]

وبهذا يتضح أن الابداع الفنى لدى «سارتر» ليس بالغرق فى الواقع والاستسلام له، بل انه لا يعتبر ما يحاكى الواقع فنًا على الاطلاق وهو يلتقى هنا مع نيقولاى برديائيف N. Berdyaev إذ يرى أن «الابداع الفنى، وأى نشاط ابداعى آخر، إنما يأتى من هذا القهر للحياة ، والتغلب عليها ، وعلى عيانيتها، فالفن انتصار على العالم المعطى » [١٠١] والفن ابداع للعالم، وبهذا فهو يختلف عن ادراك العالم.

(٢) جميع الفنون لا واقعية:

واذا كان «سارتر» ـ فى عرضنا السابق لوجهة نظره فى الفن، كان يضرب المثل بالرسم (عند الحديث عن الفن) فإنه يؤكد أن نظريته تنطبق على الفنون الأخرى ، فقد كتب :

«وما يتضح لنا فى التوّ هو أن ما لدينا عن فن الرسم على استعداد تام للانطباق على فن القصة والشعر، Poetry والدّراما Drama أيضاً ، فمن الواضح بذاته أن الروائى، والشاعر، والدرامى Dramatist ، ينشئون موضوعاً لا واقعياً باستخدام التشابه اللفظى، وبالمثل يكون الممثل The Actor الذى يمثل دور «هاملت Hamlet» مستخدماً ذاته، وكل جسده كشبيه للشخص المتخيل Imaginary person» (١٠٢)

فالشاعر، والروائى، والكاتب المسرحى، والممثل، جميعهم فى رأى «سارتر» ينشئون موضوعاً «لاواقعياً» وبالتالى فالفن لديهم ـ هو اللا واقعى» ، مثلهم فى ذلك مثل المصور (الرسام) ، والموسيقى .

ولكن قد يعترض البعض على رأى «سارتر» بصفة خاصة (فى اعتبار الممثل مُبدعاً) لشىء غير واقعى ـ وبالتالى (الفن) . فقد يرى البعض أن الممثل لا يعتقد فى الشخصية التى يمثلها، وآخرون يرون أن الممثل يعتبر محققاً بطريقة ما فى الدور الذى يقوم به ، ويرد «سارتر» على الرأيين، قائلا : «بالنسبة لنا هذان الرأيان ليسا متضادين معاً إذا كان المقصود بالاعتقاد belief أن الممثل لا يعتبر نفسه حقيقة (هاملت) ولكن هذا لا يعنى أنه لم يحشد كل قواه لكى يجعل «هاملت» حقيقياً. فهو قد استخدم جميع أحاسيسه، وقواه، وجميع حركاته؛ وإيماءاته لكى ينبىء عن مشاعره التى

توحـي بـ (هاملت) ، وليس بهذا الفعل ، فإنه قد أخذ الواقع بعيداً عنهم ، وقد عاش بشكل كامل بطريقة لا واقعية He lives completely in an unreal way وإذا ما حدث على الأقل أنه فى الحقيقة قد بكى خلال تمثيله للدور، ودموعه ، إذا هو نفسه اختبرها ، أو النظارة؛ فكانت كدموع «هاملت» ، تلك التى تشبه الدموع اللاواقعية ، فالتحول الذى حدث هنا يشبه ما قد ناقشناه فى الحلم فالممثل قد أخذ بالموقف ، والهم بواسطة اللاواقعى ، فليست الشخصية هى التى أصبحت واقعية لتجسدها فى الممثل ، بل الممثل هوالذى صار غير واقعى فى شخصيته It is not character who becomes real in the actor, it is the actor who becomes unreal in his character» (١٠٣)

ووفقاً لرأى «سارتر» فالصورة الأدبية من ابداع الخيال ، ولا فرق بين «الشعر» وبين فنون الأدب الأخرى ، ولا بين هذه جميعاً وبين الفنون التشكيلية ، والموسيقى .

فالصورة الأدبية كلية كانت أو جزئية مصدرها الخيال ، وهو وحده مصدر الجمال . ومسلك المرء فيه مختلف عن مسلكه الواقعى أمام الأشياء ـ فى ـ الوجود .

وكل ما يجرى فى عالم الخيال لا يمس الحقيقة فى جوهرها الواقعى النفعى الذى هو غير جميل فى طبيعته . وهنا يلتقى «سارتر» بـ «كانت» فى التفرقة بين الجمال والنفع وبين الجمال والخير أو الحق» (١٠٤)

بل وقد اضاف إلى الممثل قدرة ابداعية أيضاً على أساس أن الممثل أصبح لا واقعياً فى شخصيته والفنان ليس إلا أشبه بمتأمل فى العمل الفنى ، والجمال لا يأتى إلا عن طريق الانفلات والهروب من الواقع ، فعندما يأتى

السيمفونية أو أى موضوع فنى آخر إلى نهايته فان العقل يعود مرة أخرى من عالم الخيالي ليصير أكثر التصاقا بالعالم الواقعي وقد علق «سارتر» على هذا «بأن لا شيء أكثر من ذلك نكون في حاجة إليه Nothing more is needed»[١٠٥].

ويتساءل سارتر: «ألا توجد الفنون حيث تكون موضوعاتها هروباً من الواقعي؟ وماذا تمثل الكاتدرائية Cathederal، هل تعني شيئاً أكثر من الحجر الذي يتسلط على قمم المنازل المحيطة بها ؟ هل هناك ما هو (لاواقعي) فيها وماذا تكون السيموفنية السابعة لـ (بيتهوفن) Bethoven؟ ثم يجيب قائلا «إنها شيء ما قد وجد قبلي، واستمر. ومن الطبيعي فاننا لسنا بحاجة إلى توضيح أن ذلك الشيء تركيب كلي، والذي يتركب من ايقاعات، بل من نظام من الأفكار ولكن هذا الشيء هل هو واقعي؟ أم لا واقعي» ؟[١٠٦]

ويحاول «سارتر» أن يصل في هذا الأمر إلى نتيجة[١٠٧]، فيرى أن السيمفونية السابعة التي تستمع إليها لا توجد في زمان Does not exist in time لأنني في وسعي أن استمع إليها معزوفة في أي زمن، اليوم، أو غداً أو بعد ذلك، وعندما يستمع الناس إلى السيمفونية، فهم إما أن يغمضوا أعينهم، وهم في هذه الحالة يستمعون إلى الأصوات النقية Pure sounds فقط، بينما البعض الآخر يرون القائد (المايسترو) Conductor وهم لا يعبأون به، وهو ما يسمى التأمل مع افتتان اضافي هي Auxillary fancinating، ولذا فهم (المجموعتان) يواجهون السيمفونية السابعة دون فهم شيء عنها، فالأحداث لا تهمهم كأحداث تاريخية، وواقعية، وتعاقب الأفكار يبدو كتعاقب مطلق وليس كتعاقب واقعي. فهي ليست واقعية مجال، «إنها تحدث بذاتها كشيء غائب، أو كوجود لا يمكن الوصول إليه It occures by its self, but as absent being out of reach فليس في وسعي أن أقوم بشيء تجاهها، كأن

اغير من نغماتها الخاصة أو ابطيء قليلا من حركتها. ولكنها تعتمد على الواقعي بسبب ظهورها. ذلك أن القائد (المايسترو) لم يغمّ عليه، والحريق لم ينشب في الصالة حتى الأداء، ومن ذلك فإنه بوسعنا أن نقول أن السيموفنية السابعة لم تأت إلى نهايتها » (١٠٨).

إذن يعتمد هذا اللاواقعي، على ما هو واقعي «ففي الحالة التي استمع فيها إلى السيموفنية، فانها لا تكون هنا It is not here، بين هذه الجدران أو على أطراف أقواس الڤيولينا Violin»(١٠٩) وهي ليست إلا خارج الزمان، وخارج الواقع، خارج الوجود «فأنا لا استمع اليها بشكل واقعي، وإنما انصت اليها في المخيلة ، ومن هنا فاننا نصل إلى تفسير للصعوبة التي نواجهها دائماً من العبور من عالم المسرحي أو الموسيقى إلى عالم آخر بل هو محض العبور من وضع تخيلي Imaginative إلى وضع يماثل الواقع. فالتأمل الجمالي Esthetic contemplation هو عبارة عن حلم مقنع، والعبور إلى الواقعي هو الاستيقاظ الفعلي. وغالباً ما نتحدث عن خداع الخُبرة، عندما نعود إلى الواقع. ولكن هذا لا يفسر أن هذا الخلط موجود أيضاً بعد الحصول على شهادة الغرق الواقعي الصارمة ، والتي منها نجد أن الواقع يختبر كنوع من التوازن. هذا الخلط هو ببساطة خلط الحالم في حالة اليقظة. فالدخول في الوعي والانغماس في العالم التخيلي يحرر فجأة بسبب النهاية غير المتوقعة للعزف، ونصبح دفعة واحدة وتبقى الصلة بالوجود الواقعي» (١١٠)

إن «سارتر» إذ يقرر بأن الموضوع الجمالي (لا واقعي) ، إلا أنه أيضاً يجده ذا صلة وثيقة بما هو واقعي، فالسيموفنية شيء Thing وهي تتحدد بما يقوم به العازفون ، والقائد (المايسترو)، وما إلى ذلك ، ولكن ما نستمتع به هو اللا واقعي، هو من صنع المخيلة ، وهكذا فالصلة قائمة بين الواقعي، واللا

واقعى ، إذا يعتمد أحدهما على الآخر. ويشبه الانصات إلى السيموفنية (الاستمتاع بالموسيقى) موقف الحالم ولكن هل يمكننا القول بأن كل حلم هو نوع من الفن، أو هل كل حالم فنان ؟ أو «اذا كان الموضوع الجمالى لا واقعى، فهل كل ماهو لا واقعى يمكن أن يكون موضوعاً جمالياً ؟»(١١١)

إن «سارتر» عنما يؤكد على لا واقعية الموضوع الجمالى، فإنه لا يوافق مطلقاً بأن كل حلم يقظة Rêverie هو صورة من صورة الابداع الفنى أو هو فى حد ذاته (موضوع جمالى)، فان الموضوع الجمالى ـ فى رأيه ـ «يمكن أن يتجلى أمام أنظارنا اللهم إلا حين يكون بحضرة العمل الفنى»(١١٢)

وقد رأى «سارتر» « أن الموضوع الجمالى، بالاضافة إلى كونه لا واقعياً، فهو أيضاً متناقضاً ، إذ كتب فى عام ١٩٣٨ «إن عالم «دوس باسوس Dos Passos » مثل عالم «فوكنر Faulkner»، و«كافكا Kafka »، و«استندال Standal» عالم مستحيل بسبب كونه متناقض Contradictory ولكن فى تناقضه هذا يكمن جماله ، فالجمال عبارة عن تناقض مستتر Veiled contradi-cation»(١١٣)

(٢) علاقة رأى «سارتر» بآراء بعض الفلاسفة السابقين:

وإذا كان «سارتر» قد رأى أن موضوع الفن هو (اللاواقعى) وأن ما هو جميل يجب ألا يكون واقعياً. فإنه بهذا يلتقى مع «كانت Kant» الذى يرى أن «الجميل موضوعه متعة لاغاية لها، ولا علاقة له بالمنفعة الحسية(١١٤).

وكذلك رأيه فى أن «الجميل هو ذلك المفهوم الذى يتحدد كموضوع لاقتناع عام ، وكموضوع بلاغاية . فكل شخص يعى جيداً ما يريده، وهذا ما

يتضح في حكمه الجمالي، ويجعل امكانية وجود أرض مشتركة بين كل الناس في حكمها الجمالي أمراً مقبولا » [١١٥] عندما يصبح الفن بلا غاية. ولكنه في نفس الوقت اختلف إلى حد ما مع «هيجل» الذي رأى أن «الفن لا يستطيع أن يكون له وجود واقعي خالص، وثانيا : أنه لا يوجد بحال من الأحوال جمال صوري محض » [١١٦] حيث يقف الفن وسطاً بين الوجود الصوري المحض والوجود الواقعي ، وقد أدخل هيجل «الفن ضمن موضوعات الفكر المطلق، شأنه في ذلك شأن الدين والفلسفة، ولكن هذا لم يمنع «هيجل من النظر إلى الفن بوصفه أقل درجة من الفكر» [١١٧].

وإذا كان سارتر قد اختلف مع هيجل حين جعل سارتر الفن لا واقعياً . إلا أنه في نفس الوقت قد اقترب منه حين جعل الصورة صورة لشيء ما [١١٨]. وإن كان هذا الشيء الذي لدى سارتر متخيلا أو غائباً . وقد اتفق معه أيضاً في رفض مبدأ التقليد أو المحاكاة .

وقد التقى سارتر مع (بند تو كروتشه B. Croce) فرأى الأخير أن الفن ليس فعلا نفعياً، وأنه ضرب من التأمل. وإن كان سارتر لم يقره أنه (حدس) وأن الفنان «يعبر عن حالة نفسية فردية أو حدس ذاتي خاص» [١١٩]

وإن كان « كرتوشه» نفسه قد قرر أيضاً «أن ثمة تواصلا -Communica tion يتحقق بيننا وبين الفنانيين عبر تلك الأعمال الفنية التي عبروا فيها عن أنفسهم» [١٢٠] هذا الأمر الذي لم يناقشه «سارتر» هنا وإنما سوف يناقشه عندما يبدأ في طرح مفهوم الالتزام والمشكلات الأخرى في «ما الأدب؟» والكتب التالية له .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

(٤) المدرك والمتخيل:

إذا كان الفن لا واقعياً ، والصورة ، هى صورة لشىء ما، فما هى العلاقة إذاً بين المدرك والمتخيل:

لقد أقام «سارتر» ـ كما أوضحنا فيما سبق ـ تعارضاً بين التخيل والادراك الحسى، ولكنه فى نفس الوقت اشار إلى أن الصورة ، هى صورة لشىء ما ، فالمخيلة «تفترض الادراك الحسى، وإن كان من شأنها ـ فى نفس الآن ـ أن ترفضه أو تنكره، ويضرب سارتر لنا مثلا فيقول : إن السيمفونية السابعة هى بالتأكيد شىء (لا واقعى) ولكن هذا اللاواقعى لا يمكن أن يتمثل أمامى، اللهم إلا إذا وجدت فى إحدى صالات العزف الموسيقى وكانت أذناى منفتحين لسماع الأنغام الموسيقية. ولئن كان التخيل هو بمثابة سلب أو نفى؛ مبدرك حسى إلا أن المدرك هو الواسطة أو الارادة المساعدة لقيام المتخيل وتحديده » [١٢١] وإذا كان المتخيل يفترض المدرك. فذلك لأن الموضوع الجمالى لا يتبدى أمامنا إلا حين نكون أمام العمل الفنى [١٢٢]، والعلاقة بين المدرك والمتخيل علاقة وثيقة ذلك أن «المصور حين يرسم لوحة، فإنه لا يحقق صورته الذهنية فى صميم هذه اللوحة، بل كل ما هنالك أنه يقدم لنا معادلا حسياً يستطيع معه كل شخص أن يكون لنفسه تلك الصورة بشرط أن يدرك ذلك المظهر المادى ، وتبعاً لذلك فلابد من تصور اللوحة باعتبارها مجرد شىء مادى يسرى فيه بين الحين والآخر ـ أعنى كلما وقف منه المتأمل موقف المتخيل ـ عنصر لا واقعى هو على وجه التحديد ذلك الموضوع الذى اريد تصويره [١٢٣]».

وكل فن يتضمن موضوعاً هو الموضوع الجماعى ما دام هذا الفن

ينطوى على تعبير . وهذا الموضوع يختلف عن مادة العمل الفنى التى يمكن أن نكون الأصباغ أو القماش فى اللوحة، أو الحجارة التى تبنى منها الكاتدرائية أو الأقوال والحركات التى يقوم بها الممثل، فهذه المادة هى الوسائل التى يتوسل بها المصور مثلا لتحقيق صورته الذهنية. إنه يقدم بواسطتها المعامل الحسى لصورته المتخيلة» (١٢٤)

وإذا كان الفن هو الانسلاخ من الواقع ، والموضوع الجمالى، موضوع الفن، يفترض ضرورة المدرك ، أو الواقعى، فما هو إذن محتوى Content هذا الفن ؟

يرى «سارتر» أن «محتوى العمل الفنى يرتكز على الحرية» «وليست الحرية السياسية وحدها، بل كل أشكال الحرية، أو إن شئنا الدقة ، فعل التحرر مما هو خارج وما هو داخل على السواء » (١٢٥)

والعمل الفنى هو نداء موجه إلى حرية القارىء ـ فى حالة إذا كان العمل الفنى هو الكتابة ـ وما يعرضه الفنان فى لوحاته ، أو ما يقدمه فى موسيقاه ، إلى المتلقى إنما هو الفرد نفسه وهو يمارس تحرره . (١٢٦)

وكذلك الفن ابداع، وابتكار، وخلق ، والفنان يبدع نظراً لحاجته إلى الشعور بأنه ضرورى فى هذا العالم(١٢٧).

ولكن ، إذا كان محتوى العمل الفنى هو الحرية، فهل هناك علاقة ما بين الشكل والحرية؟

لقد ربط «سارتر» بين الوعى والعدم والحرية والخيال، سواء فى دراساته السيكولوچية أو الجمالية ، كما رأى أن الحرية هى امكانية الشخصية فى العمل الفنى وهى تتضح فى الفعل ، لكنها أيضاً هى ذلك المنفذ الذى يلج

منه جمال العمل الفني، حيث أن الحرية تتجاوز هذا العالم ، ومن ثم ينفذ شيء غير حقيقي [128] إلى مادة العمل الفني.

إذ أن الفعل التخيلي هو فعل يقوم في آن واحد بعملية بناء وعزل وتعديم [129]

ولقد اوضح «سارتر» بأن «التحليل النقدي للظروف التي تجعل التخيل ممكناً تفضي بنا إلى الاكتشافات التالية : لكي يمكن أن تتخيل يجب أن يكون الوعي حراً من كل واقع نوعي، وهذه الحرية يجب أن تكون قادرة على تحرير نفسها بأنها لا وجود - في - العالم ، وهو في الوقت نفسه الكون، وإننا في العالم. الموقف العيني للوعي - في - العالم يجب أن يفيد في كل لحظة كدافع مغر لبناء اللا واقع» [130]

والحرية إذن ليست في المحتوى، ولكنها أيضاً تشمل الشكل.

ولكي يوضح «سارتر» العلاقة بين الموضوع، والطريقة التي يتم بها التعبير عنه، يضرب لنا مثلا بالكتابة فيكتب «وبالاختصار تنحصر المسألة في تحديد موضوع الكتابة: أهو الفراشة مثلا أم حالة اليهود، وعندما يتحدد الموضوع تأتي بعد ذلك طريقة الكتابة عنه. وغالبا ما يسير الأمران جنباً إلى جنب ، ولكن ، لايسبق الثاني الأول بحال لدى كبار الكتاب» [131]

ويؤكد «سارتر» أيضاً على أهمية الأسلوب في العمل الأدبي ، وأهمية الصياغة ، وإن كان لم يضع نموذجاً معيناً أو شروطاً خاصة لذلك ، فليس هناك ما يمكن أن يقال سلفاً عن الصياغة، «فليخترع من شاء ما شاء من قوالب الصياغة، وللآخرين أن يحكموا عليها بعد ذلك ، حقاً قد تستدعي بعض الموضوعات أنواعاً من الأسلوب، ولكنها لا تفرضها فرضاً ، وليس منها ما

ينتظم سلفاً خارج نطاق الفن الأدبي » (١٣٢)

فـ «سارتر» يرى أن المحتوى هو الأساس ، ويسبق دائماً الشكل الذى يتكون من الصياغة والأسلوب ، أو الخامات والألوان ... وغيرها. وإن كان ما يحدث فى الغالب هو نمو الشكل مع تنامى المضمون (المحتوى) .

والمضمون هو الذى يحدد الشكل، فى رأيه ، ويمكن أن يفترض المضمون (المحتوى) المحدد شكلا محدداً وإن كان هذا ليس تحديدا صارما.

(٥) نقد وتعليق :

لقد أقام «سارتر» منذ البداية تعارضا بين الادراك، والتخيل، ثم جعل الأول شرط الثانى، ولكن على أساس أنه مجرد معادل حسى له ، فالأساس هو التخيل، والمدرك أو الشكل ليس إلا وسيلة يتوسل بها الفنان إلى المتلقى. ولكننا نرى أن جعل العلاقة بهذا الشكل العرضى (وسيلة) فقط، إنما يؤكد على تجاوز من «سارتر» ، بينما حقيقة هذه العلاقة تنبىء عن صلة ضرورية بينهما. لأننا إذا ضربنا مثلا باللوحة، فإننا نرى أن ما تعنيه اللوحة ـ بالنسبة لـ «سارتر» ـ هو الأساسى والخامات ليست إلا وسيلة وكذلك الأسلوب أو الصياغة، ولكن الحقيقة عكس ذلك ، فيما نرى ، فالفن الحقيقى لا يوجد فصل فيه بين الشكل والمضمون، والخامات وطريقة معالجتها تدخل فى صميم الموضوع ، وليست مجرد شىء ثانوى: هذا أولا .

وثانياً : فإن التعارض الذى وضعه «سارتر» بين الادراك والتخيل ، بداية، ثم أحلَّ التعارض بين (المدرك) و(المتخيل) مكان التعارض بين (الشكل والمضمون) وتحويله إلى ثنائية جامدة ، «والتضحية بوحدة الموضوع الجمالى فى سبيل التخيل ، وكأن هذا العنصر يحتكر الظاهرة الجمالية، ولعل هذا ما فطن إليه الباحث الفرنسى المعاصر دوفرن Dufrenne حينما قال إنه مهما كان التباس (ازدواج) الموضوع الجمالى ، خصوصاً بسبب ما فيه من معنى خفى قد لا يسهل استخراجه منه، فإنه لابد أن يتذكر دائماً أن الموضوع كله بما فيه من مدرك ومتخيل ـ هو الظاهرة الجمالية ، لا العنصر المتخيل وحده دون باقى العناصر الأخرى» (١٢٣)

إن هذا يوضح إلى أى مدى كان «سارتر» متعسفاً ، علما بأن هذا

التمييز بين الشكل والمضمون، أو الثنائية بين المدرك والمتخيل، ليست جديدة على الفكر الجمالي الحديث، فقد أقرها «بندتسوكروتشه» وإن كان قد رأى أيضاً بأنه «لا يمكن أن يوصف كل منهما على انفراد بأنه فني، لأن النسبة القائمة بينهما هي وحدها الحية» (١٣٤)، وكذلك رأى «جون ديوى John Dewey » أى «الصورة والمادة متصلتان فى العمل الفني، إلا أن هذا لا يعني أنهما شيء واحد، وإنما تشير الحقيقة إلى أن المادة والصورة تتمثلان فى العمل الفني كشيئين متمايزين بل إن العمل الفنى هو عبارة عن مادة مشكلة. ولكن الصورة والمادة تصبحان متمايزتين بحق حينما يتدخل التفكير أو التأمل العقلى، كما هو الحال فى النقد أو الدراسة النظرية » (١٣٥)، فالتفرقة بين المادة والصورة ، ليست إلا تفرقة ذهنية فقط.

وما هو جدير بالذكر أن «سارتر» سوف يتخلى عن جزء كبير من نظريته هذه حين يفرض الالتزام على النثر دون سائر الفنون ، فى فترة متقدمة ـ ١٩٤٧ عند صدور كتابه «ما الأدب؟» وهو الأمر الذى سوف نوضحه فيما بعد .

وثالثاً : فإن «سارتر» يوحد بين الموضوع الجمالى ، والموضوع المتمثل فى اللوحة بوصفه متخيلا ، ويطبق ذلك على الصور الشخصية (بورتريه Portrait) وهو يرى أن من شأن الصورة المرسومة أن تحيلنا إلى الموضوع الممثل، بفضل وساطة اللوحة، ولكن فى الواقع، أننا ندرك الموضوع الممثل فى العمل الفنى دون أية احالة إلى الأصل، بل دون حاجة إلى القيام بأية عملية من عمليات التخيل (١٣٦)، فالأساس الذى أقام عليه «سارتر» نظريته مجرد (فرض) لا ينهض على قاعدة راسخة ، وليس لديه من الحجج ما يسانده.

ورابعاً : نجد أن «سارتر» قد اقام تطابقاً بين «اللاواقعى» والمتخيل، حقيقة أنه قد يكون فى استطاعتنا أن نقول أن (المعنى) هو فى صميمه لاواقعى ، ولكنها بلا شك سذاجة مبتذلة أن نفهم من هذا القول أن موضوع العمل الفنى ليس موجودا وجوداً فعليا ـ فى العالم الخارجى، وأن «هاملت Hamlet» الذى يمثله لورنس أوليفر Lurence Oliver أو باروا Barault ليس هو «هاملت الحقيقى» ، وأننا لسنا بحاجة إلى فتح مظلاتنا حين نستمع إلى عاصفة السيمفونية السادسة، ولكن ربما كان باستطاعتنا أن نقول بصورة أعمق أن الموضوع الجمالى (لا واقعى) لفرط مافيه من واقعية، أعنى أنه لا واقعى لاستحالة الوصول اليه وتعذر استيعابه» [137]

فالعمل الفنى لا يصدر عن شعور شارد، وإنما يصدر عن متأمل منتبه إلى الادراك الحسى، كما أن الموضوع الجمالى وحدة لا تتجزأ لأن العنصر اللا واقعى شىء كامن فيه وموجود فى صميم الشىء المدرك» مثله فى ذلك مثل النفس التى لا توجد إلا فى البدن ولا تستشف إلا من خلال البدن» [138]

(٦) الموضوع الجمالى ، والموضوع الأخلاقى:

إذا كان «سارتر» قد جعل الجميل هو التخيلى ، وحال بين الواقع والجميل، فما هي الصلة التي تتبع ذلك ، بين الموضوع الجمالى، والموضوع الأخلاقى.

لقد كتب «جان پول سارتر» فى سيكولوچية التخيل The Psychology of Imagination «من هذه الملاحظات القليلة فانه فى وسعنا أن نجزم بأن الواقعى ليس جميلا بالمرة The Real is never beautiful ، فالجمال قيمة تنطبق فقط على ما هو تخيلى، والذى يعنى نفى العالم فى بنائه الأساسى، وإنه لمن الحمق أن نخلط الموضوع الأخلاقى Moral بالموضوع الجمالى Es-taetic فقيم الخير تفترض الوجود ــ فى ــ العالم وتتعلق بالفعل فى الواقع، وموضوعها بدأ مع الوجود وينتهى معه، ولكى نقول ذلك ، فإننا نفترض أن النظرة الجمالية فى الحياة ثابتة، ويختلط فيها الواقعى مع التخيلى » (١٣٩)

إننا نجد أنفسنا أمام شيئين متضادين:

الجمال الذى لا ينطبق إلا على ما هو خيالى ، ثم الأخلاق التى لا يمكن أن تعمل إلا فى الواقع، الأول يهرب من الواقع ، بينما الأخلاق تلتحم بالواقع، ويرى «سارتر» أن الأخلاق تؤسس قيم الخير. وقيم الخير قد سبقت وارست الوجود فى العالم ؛ فهى مرتبطة بالسلوك داخل البنية الحقيقية (الواقعية) » (١٤٠) بينما الجمال متغير ، متجدد، مرتبط بالتخيل، ومضاد للواقع.

والجمال ــ فى رأى «سارتر» ــ مرتبط بعدم المنفعة، مواجه للحس، ولا صلة له بالخير ، عكس الأخلاق، فعلى سبيل المثال ، فإننا نجد أن «الجمال

المفرط لامرأة يقتل الرغبة فيها Great beauty in a women kills the desire for her فحقيقة لا نستطيع أن نقف منها موقفاً جمالياً حين تبدو بمظهر لا واقعي هو سبب إعجابنا بها وفي نفس الوقت نسلك مسلكاً واقعياً نفعياً حسياً يهدف إلى تملكها حسياً Physical Passesion، فلكي نشتهيها يجب أن ننسى أنها جميلة ، لأن الرغبة وثبة في قلب الوجود Because desire is a plunge in the heart of the existence والذي يكمن به كل مـا هو عـرضي ولا معقـول»(١٤١)

وهكذا جعل «سارتر» الجميل، هو ما لا نفكر في نفعه، وهو المضاد للواقعي والأخلاقي. وبهذا فإنه يلتقي مع «بندتو كروتشه» حين يرى أن الإرادة الخـيرة هي قوام الانسان الفاضل لكنها ليسـت قوام الانسان الفنان»(١٤٢).

ومن الجدير بالذكر أن «أي إنسان يمكن أن يلاحظ أنه في المتخيل L'Imaginaire يوجد فصل حاد Drastic Separation بين الواقعي والتخيلي، بين الحياة والفن وقد طبق هذا على جميع أشكال الفن والأدب، وكأنما قد دقّ إسفيناً Wedge بين الموضوع الأخلاقي والموضوع الجمالي وأيضاً بين الرغبة Desire وبين التخيل، وبات الالتزام Commitment في الفن غير ذي بال هنا» (١٤٣).

وإذا كنا لاحظنا أن سارتر يؤكد على الفصل الحاد بين الموضوع الجمالي والموضوع الأخلاقي ، وأنه يطبق ذلك على سائر الفنون سواء كانت شعراً ، أو رسماً أم نثراً، إلى حد أن بات الالتزام مستحيلا، كما اوضح ذلك لاساپرا Lacapra في اقتباسنا السابق .

وقد كان هذا هو موقف سارتر فى كتاباته المبكرة، ولكن هل ما جزم به سارتر ـ هنا ـ يعتبر صحيحا حتى النهاية ؟ أو بمعنى آخر، هل رأى سارتر نفسه أن هذا الرأى صحيح حتى النهاية ؟ وهل استمر تأكيده على الفصل بين الموضـوع الأخلاقى والموضوع الجمالى ؟ وهل هذا الرأى يمكن الاقتنـاع به؟

ومن الجدير بالذكر أن المتعة الجمالية تختلف نوعيا عن القيمة الخلقية، من حيث المنشأ والمرمى، وأن ما رآه سارتر عند فصله بين الموضـوع الجمالى والموضوع الأخلاقى لم يكن جديدا على النظريات الجمالية، وإن شيوع فكرة ـ أيضاً ـ ليس معناه كونها صحيحة . ولقد تطوع سارتر بنفسه لتقويض رأيه ـ فى مفهوم الفن اللاواقعى ـ واللا التزام، وذلك عندما نشر كتابه «ما الأدب What is the Literature» ومقالتيه عن «الأدب الملتزم» ، و«تأميم الأدب» ، وإن كان قد طبق نظرياته الجديدة ـ والتى تختلف عن رأيه هنا على بعض الفنون وليس جميعها فقد اكد على التزام النثر دون سائر الفنون . ويمكن أن يقال أنه قد اجتزأ جزءاً من نظريته وقوضه، وحاول أن يبرر بوسائل أخرى عدم التزام ما لا يقع تحت طائلة (النثر prose) .

كمـا أننا نراه إذ يعزل الفنان عن الواقعى، فى كتاباته المبكرة، نراه فى كتاباته التالية ـ فيما بعد الحرب ـ يربط بين الأدب وبين الواقع الاجتماعى، ويرى أن الأديب منخرط فى عصره، وهو ما كان يرفضه، أو يتجاهله على الأقل فى كتاباته الأولى .

فقـد ربط سارتر بين الموضـوع الجمـالى والأخلاقى ـ فيـمـا بعـد ـ وجعـل الموقف شرطاً ضرورياً للأدب الجيد، ورأى أنه من المستحيل كتابة رواية جيـدة مناهضة للسامية، فجعل الموقف الأخلاقى شرطاً لجودة الأدب

ولم يغفر لـ «فلوبير» والأخوين «جونكور» صمتهم عما جرى بعد «كوميون باريس» ولم يغفر لـ «بودلير» (١٤٤) ثورته الجمالية لأنه لم يكن اشتراكيا ـ على حد قول «فليب تودى» ، و «موريس كرانستون»

(٧) موقف الماركسية والعلاقة بينه وبين موقف سارتر:

لقد جاء في القاموس الفلسفي السوفيتي ـ الطبعة الانجليزية ـ أن «الصورة Image وسيلة خاصة تستعمل فى الفن لاعادة انتاج أشياء واقعية، حية، وحقيقية ومحسوسة، تدرك مباشرة، فى شكل جمالى محدد . وتمدنا النظرية الماركسية فى الانعكاس Reflection بالأساس الابستمولوجي للفهم الصحيح لماهية الصورة الفنية، .. كما يلعب التخيل دوراً هاما فى ابداع الصورة الفنية .» (١٤٥)

كما جاء أيضاً أن «التخيل هوالقدرة على ابداع الصور الخاصة بالاحساس، أو الفكر فى الوعى الانسانى، على أساس تحويل المؤثرات التى جمعت من الواقع، ولكن دون أن تكون فى تضاد مع الواقع المعطى فى لحظة معينة، ..، وتعتبر وظيفة الخيال ذات أهمية خاصة فى الابداع الفنى حيث يساعد الخيال، ليس فقط كوسيلة للتعميم Generalisation ، ولكن أيضاً كقوة تدعى إحياء الصور الجمالية التى تعبر عن معرفة الفنان للواقع، والتخيل ليس حلما مختلطاً يأخذ الانسان بعيداً عن الواقع . بل إنه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بحاجات المجتمع، ويساعدنا على معرفة الحياة وتغييرها»(١٤٦)

فإذا كان سارتر قد باعد بين ما هو واقعى، وما هو تخيلى، ورأى أن الصورة من انتاج الوعى التخيلى، ورأى استحالة تخيل الحجرة التى اقطن بها لأنها واقعية، فانه بذلك يكون معارضاً للرأى الذى يطرحه القاموس المعبر عن وجهة نظر الماركسية المعاصرة فى الاتحاد السوفيتى .

وكذلك فإننا نجد فى ربط «سارتر» بين الحلم والتخيل، وبين الهذيان أيضاً والتخيل، ما يعارض نفس وجهة النظر، حيث تنتفى العلاقة بين التخيل والحلم

وكذلك رأى ك . ا . فيدن K.A.Fedin أن «الخيال لا يستبعد المنطق بل أنه يكتسب مدى ارحب بقدر ما يزداد امتزاجاً بالمنطق» (١٤٧) وهو عكس ما رآه «سارتر» أيضاً، بالاضافة إلى تركيز الاتجاه الماركسى على نظرية الانعكاس حيث يعكس «الفن العالم فى ضوء مثل بعينها» (١٤٨)

وقد فرق «جورج لوكاش George Lukacs بين الانعكاس فى العلم والانعكاس فى الفن «لا على أساس أن الأول تجريدى والثانى عينى فحسب، بل على أساس أن الأول متشابك مع غيره، على حين أن العمل الفنى وحدة كاملة محتواة فى ذاتها لا تحتاج إلى شئ آخر لأنه ينفذ إلى جوهر الواقع»(١٤٩)

وإذا كان «سارتر» قد عارض نظرية «الانعكاس اللينينية» ساخراً، إلا أنه لم يتولاها بالنقد الدقيق، خاصة فى مجال الفن، ورغم أن هذا يومىء إلى تعارض بين نظرية «سارتر» والموقف الماركسى اللينينى، إذ أنه جعل الصورة (صورة لشئ ما) وهو بهذا يتفق مع الاتجاهات الواقعية بصفة عامة، والماركسية بصفة خاصة، وإن كانت نقطة انطلاقه تدين ـ هنا ـ إلى «هوسرل» والاتجاهات الفينومينولوجية، معتمدة الوصف الظاهرى . خاصة إذا علمنا أن «سارتر» لم يتجه نحو الماركسية إلا بعد، وأثناء الحرب، بشكل جدى .هذا من ناحية،

وثانيا : فاننا نجد أن «سارتر» فى تعريفه للفن، ينفى عنه صفة الواقعية، فالجميل ليس الواقعى بالمرة، والفن هروب من الواقع، بينما يرى الماركسيون على سبيل المثال «روجيه جارودى R. Garudy»، أن «الفن ليس إلا أسلوب

حياة، وحياة الانسان ليست إلا عملية انعكاس وخلق لا ينفصمان بعضهما عن بعض لأن الانسان ليس منعزلا»(١٥٠) كما انتقد سيدنى فنكلشتين «الهروب من الواقع على أنه نظرة فوضوية، وإن كانت أيضاً تمثل حركة ساخرة ضد أصحاب الثروة والسلطة الذين يدبرون شئون العالم الواقعى ويتمثلون في الفن بالأسلوب الرسمى للواقعية الزائفة الأكاديمية»(١٥١)

بل إن «الرؤيا» الخاصة باعتبار الفن «لا واقعى» قد ووجهت بانتقادات عنيفة من الكتاب الماركسيين، فقد كتب الكاتب السوفيتى «نيكولاى ليزيروف Nikoli Leizerov: «إن التشويه المقصود للأشكال الحية من أجل فكرة، ضيقة وزائفة ليس هو السمة الوحيدة للفن اللاواقعى، فهناك مظاهر أكثر تعقيداً، فالفن الوجودى الحديث غالبا ما يستخدم عناصر حقيقية من الواقع لكى يطرح التصورات الفلسفية التى تشوهه»(١٥٢)، كما اكد «جورج لوكاش» «بأن عدم تصوير الواقع تصويراً صادقاً، عن طريق تشويهه، فإنما يمثل صيغة مضادة للفن، وهو نتيجة حتمية للمجتمع الرأسمالى»(١٥٣)، مؤكداً على ما اسماه (بالانتقاء الأصيل) فى مواجهة «الانتقاء الزائف الذى ينحط بالصورة الانسانية ويلغى الكثير مما يمثل جوهر الانسان»(١٥٤)

وبذلك يكون رأى «سارتر» فى الفن بوصفه لا واقعيا، إنما يضاد تضاداً تاماً لرأى الماركسية، بل وللآراء الاجتماعية ـ على سبيل المثال رأى «تولستوى Tolstoy» والذى كان مقدمة ارتكز عليها بعض الماركسيين ـ فقد كان تولستوى يرى أن الفن «ليس وسيلة للسعادة، ولكنه واحداً من شروط الحياة الانسانية وأنه وسيلة من وسائل التواصل بين الانسان والانسان، فبينما يوصل الانسان الأفكار بواسطة الكلمات، فإن الشاعر يوصلها بواسطة الفن»(١٥٥) كما ربط بين الفن والمنفعة، الأمر لذى رفضه «سارتر» .

وثالثا : فإن «سارتر» إذ حال بين المدرك والمتخيل، وجعل أحدهما في مواجهة الآخر، ثم عاد وربطهما جاعلا الثاني شرط الأول، وجعل المضمون والشكل متضايفين، وحيث يسبق المضمون الشكل ـ وذلك في مرحلة متقدمة، في ما الأدب ؟ فإن ما يبدو في وجهة نظر «سارتر» أن العلاقة بين (المدرك والمتخيل، الشكل المضمون) تبدو علاقة جامدة، وميكانيكية . وهو في هذا يتفق مع بعض الآراء الي سادت وجهة نظر الماركسية، من خلال «الزادانوفية» تحت وطأة سيطرة الستالينية ـ في الحياة السياسية . ولكنه يختلف بالضرورة مع الآراء التى تعى جدلية العلاقة بين المحتوى والشكل، والتى ترى أن «العمل الفنى وحدة من المحتوى والشكل، المحتوى هو جسده من الفكر والشكل هو التحقق الموضوعي العيني لفكره»[156] وكما اوضح هذه العلاقة، بدقة واستفاضة، الكاتب الماركسي «ارنست فيشر Ernst Fischer فى نظريته عن البللورات موضحاً أنه توجد علاقة جدلية بين الشكل والمضمون، فالشكل «هو التعبير عن حالة الاستقرار التى يمكن بلوغها في وقت معين، والصفة المميزة للمضمون هي الحركة والتغير، ولذا يمكن أن نقول ـ وإن في هذا القول مبالغة فى التبسيط ـ أن الشكل محافظ وأن المضمون ثورى»[157] واشار أيضاً إلى أن المضمون يسبق الشكل ، «وأن المضمون الاجتماعى لا يعبر عن نفسه تعبيراً مباشراً بل يلجأ دائماً إلى الخطوط المنحنية»[158]، وربط بين المضمون والواقع الاجتماعى، وفرق بين الموضوع ـ حيث كل الأشياء المتجسدة فى الواقع يمكن أن تكون موضوعات يستخدمها الفنان ـ وبين المضمون الذى ينقل رأى الفنان، وأن الموضوع ليرتفع إلى مستوى المضمون من خلال موقف الفنان وحده»[159] وجعل ما نطلق عليه الأسلوب «إنما هو التعبير العام فى الفن عن عصر، عن مرحلة

إجتماعية» (١٦٠)

ولكن إذا كان المضمون (المحتوى) يحدد الشكل كما أوضح «فيشر» ـ وهذا يتفق مع رأى «سارتر» ـ فى ما الأدب ؟ فإن ما يحدد المحتوى، هو ما اطلق عليه «ج . لوكاتش» «المنظور» والذى يحدد أيضاً الاتجاه الذى تتطور فيه الشخصيات الروائية والمسرحية، كما يربط بين التنميط والمنظور، (١٦١) ويؤكد على ضرورة الشخصيات النمطية، متابعاً رأى ف. انجلز F. Engls، الأمر الذى يرفضه «سارتر» .

ويبدو واضحاً، فيما يتعلق بمشكلة الشكل والمضمون (المحتوى) ـ المدرك والمتخيل ـ أن «سارتر» لم يكن قد وقع بعد تحت سيطرة التفكير الماركسى، وأنه ينتمى إلى اتجاه آخر، هو الاتجاه الفينومينولوجى.

رابعاً : إذا كان «سارتر» قد رفض أن يكون الفن نافعاً، وعزله عن الواقع، ورأى أن الواقعى ليس جميلا بالمرة ـ كما اسلفنا ـ وحال بين الموضوع الجمالى والموضوع الأخلاقى، بل وبين الرغبة والمتعة الجمالية، كما رأينا فى مثال المرأة المفرطة الجمال، وجعل الفن هدفاً فى حد ذاته، فإنه يكون بذلك قد رأى عكس ما يراه الماركسيون حيث يجعلون الفن جزءاً من البناء الفوقى فى المجتمع (١٦٢)، ويربطون بينه وبين الواقع الاجتماعى والعصر ولا يفصلون بين الجمال الفنى والقدرة على تغيير الأوضاع الاجتماعية، ولذا فهو يصدق عليه ما رآه مؤخراً ـ عندما نشر كتابه نقد العقل الديالكتيلى ـ بأن الفلسفة فى هـذا العصر إما أن تتكامل مع الماركسية (١٦٣)، أو تكون رد فعل ضدها، إذ أنه فى هذه النقطة يضاد الماركسية، الأمر الذى سوف يعاد فيه النظر بالنسبة لـ «سارتر» سواء على مستوى الفلسفة أو الفن فيما بعد.

هوامش الفصـــل الثانى



(1) Warnock, Mary: the Philosophy of Sarter, op.cit., p. 23.

(2) Areti, Salvane : Creativitiy, the magic Synthesis, Basic books, Inc, Publishers, New York, 1976, p. 45.

(3) Manser, A.H: The Image, Enc. Ph. Vol. 3, 1967, Ed., pp. 133, 134.

(4) Hume, David: Atreatise of human nature, Pinguin book, London; 1969, p. 22.

(٥) ديكارت، رينيه : التأملات في الفلسفة الأولى، ترجمه وعلق عليه وقدم له ، عثمان أمين، الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى، القاهرة يناير ١٩٦٩ ص ٢٤٥.

(٦) ديكارت، رينيه: مبادىء الفلسفة – الجزء الثانى، عن النصوص المترجمة فى: نجيب بلدى، ديكارت . دار المعارف بمصر ، القاهرة، ١٩٥٩ ، ص ١٤٢.

(٧) باركلى، جورج : رسالة فى المعرفة البشرية، عن النصوص المختارة المترجمة فى : يحيى هويدى ، باركلى ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٦، ص ١٤٢.

(٨) المصدر السابق : عن يحيى هويدى، مصدر سابق، ص ١٤٢.

(9) Manser, A.R : The Image, op. cit, p 134

(1o) Ibid : p 134

(11) Ibid : p 134

(١٢) زكريا، فؤاد: اسبينورا، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٢ ص ٨٥.

(13) Manser, A.R : The Iamgination, Enc. ph. Vol.3, 1967 Ed. p136.

(14) Lloyd. G.ER; Aristotle, The growth, structure of his thought - Cambridge univesity press, 4 th published, Cambridge, 198o pp 191,192.

(15) Manser, A.R: The Iamgination, Op. cit, p 136.

(16) Hume,D.: Atreatise of Human nature op. cit, p 9.

(١٧) ديكارت رينيه : التأملات في الفلسفة الأولى ، مصدر سابق ، ص ص ٢٤٠، ٢٤١.

(18) Manser, A.R: Iamgination, op. cit, p 136.

(19) Ibid: p 137

(20) See: Wimsattjr, William K.: Literary criticisn - A Short History -Romantic criticism - 3 rd part, Roitledege; Kegan paul 1st ed - London - 197o - Chapter 18, p 389

(21) Manser, A.R: Imagination, op. cit, p 137

(22) Coleridge,S.T: Biographia Literaria, p 2o2 - See: Wimsatt Jr, W.K: Literarry criticism, Op. cit, p 389

(23) Ibid: The same page

(24) "Cenversation and Reminscences Recorded by the (Now) Bishop of lincoln" - Words Worth's prose works,ed Grossat,1 465; CF.RD.Havens, the Mind of a poets, Baltimore, 1941, p 2o8, see: Wimsatt jr, William K.: Literary criticism op. cit, p 387

(٢٥) مورابورا، سير : الخيال الرومانسي ، ترجمة ابراهيم الصيرفي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط ١ القاهرة ١٩٧٧ص ٢٧

(٢٦) المصدر السابق : ص ١٢

(٢٧) المصدر السابق : ص ٩

(٢٨) ابراهيم، زكريا : برجسون ، دار المعارف بمصر ، القاهرة (١٩٥٩) ، ص ص ٢٣، ٢٤

(29) Olafson, Frederick A.: Sartre, J.p, Enc. ph. vol 7, 1967 Ed., p 29o

(٣٠) وهبة، مراد وآخرون : ملف خاص عن سارتر، مجلة الطليعة، العدد الثاني، السنة الثالثة، فبراير ١٩٦٧ ، القاهرة ص ١٢٦.

(31) Warnock, Mary: The philosopany of sartre, op. cit, p 23

(٣٢) وهبة، مراد وآخرون : ملف عن سارتر، مصدر سابق ص ١٢٦

(33) Warnock, Mary : The philosophy of sartre, op. cit, p24

(34) Ibid : p 24

(٣٥) وهبة،مراد وآخرون: ملف عن سارتر، مصدر سابق ص ١٢٦

(36) Warnock, Mary : The philosphy of sartre, op. cit, p 24

(٣٧) وهبة وآخرون : ملف عن سارتر مصدر سابق ص ١٢٦

(٣٨) المصدر السابق ص ١٢٢٧

(39) Caws, Peter: Sartre, op. cit, p 31

(40) Warnock, Mary: The philosophy of sartre, op. cit, p 24

(41) Ibid : p 24

(42) Ibid : p 24

(43) Ibid : p 24

(44) Sartere, J. P. : Life / Siuation, Essays written and spoken, Translated by Paul Auster and Lydia Davis, Pantheo book New York, 1977 p, 27, Seee, Caws, Peter: op.ci.,

p. 31;

(45) Hegel, G. W. F. : Phenomenology of Spirit, Translated by: A. V. Miller Clarendon press, Oxford, 1977, p. 10, See: Caws, P., pp. 31-32.

(46) Sarter, J.P. : Imagination, Translated by Forrest Williams, University of Michian Press, Ann Arbor, London, 1962, p. 2.

(47) Warnock, Mary: The Philosophy of Sarter, op.cit., p. 24.

(48) Caws, Peter: Sarter, op.cit., p. 34.

(49) Clafason, Frederick A.: Sartre, J.P.; op.cit., p. 290.

(50) Caws, Peter: Sartre, op.cit., p. 34.

(٥١) Erlerenisse، وجدت فى الأصل بالألمانية، ومعناها «حادث» ، راجع المعجم الألمانى العربى، أعده وأصدره جونتر كرال، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧١، ص ١٣٧ .

(52) Warnock, Mary: he Philosopy of Sartre, op.cit., pp. 34, 35.

(53) Caws, Peter:Sarter : Sartre, op.cit., p. 35.

(54) Thody, Philip: Sarre, Abiographical intoduction, op.cit., p. 34.

(55) Warnock, Mary: The Philosophy of Sartre, op.cit., p. 25.

(56) Sartre, J.P. : Imagination, psychological critique, op.cit, p. 3.

(٥٧) القنطور ، شبح أسطورى فى الميثولوجيا الأغريقية، نصفه الأول انسان والنصف الآخر حصان.

Hayward, A.L. & Sparkes, J.J.: (edt.) of Cassell's English disctionary, Cassell-London, 1962, p. 182.

(58) Husserl, E.: Ideas, tr. W.R. Boyce Gibson, Allen, Un-

ion, London; 1931; p. 91. See: Caws, P. : Sartre, op.cit, p. 35.

(٥٩) الخيمرا Chimera شبح له رأس أسد وذيل أفعى وجسد ماعز، مذكور في الميثولوجيا الأغريقية ، راجع : Cassell's English Dictionary ، مصدر سابق، ص. ١٩٤.

(60) Caws, Peter: Sartre, op.cit., p. 35.

(61) Ibid: p. 35.

(62) Warnock, Mary: The philosophy of Sartre , op.cit., p. 26.

(63) Manser, A.R.: Sartre ad Le Neat, philosophy Vol., XXXVII, No. 137, April-July, Macmillan, Lonon, 1961, p. 181.

(64) Ibid: P. 181.

(٦٥) هلال ، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، الأنجلو المصرية، القاهرة ، الطبعة الخامسة ، ١٩٧١ ، ص ٤٣٦.

(66) Sartre, J.P. : L'Imaginaire, Gallimarad,Paris, 1949: p.19

عن : هلال ، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث ، مصدر سابق، ص ٣٤٧.

(67) Sartre, J.P.: L'Imaginaire, op.cit., p. 23 & 26, 231; Sartre, J.P: Being and Nothingness, op.cit. , p. 63.

See: Manser, A.R.: Sartre and le Neat, op.cit, p. 162.

(68) Ibid: p. 182.

(69) Sartre, J.P.: L'Imaginaire, op.cit., pp. 26, 27.

عن هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث، الأنجلو المصرية ، الطبعة الخامسة ، مصدر سابق ، ص ٤٣٨.

(70) Manser, A.R.: Sartre and le Nèat, op.cit., p. 182.

(71) Olfason, Fredrick A.: Sartre, J.P., op.cit., p. 290.

(72) Warnock, Mary: The Philosophy of Sartre, op.cit., p. 26.

(73) Ibid, p. 26.

(74) Ibid: p. 26.

(75) Thody, Philip: Sartre, A Biographical Introduction, op.cit. pp. 30-37.

(76) Warnock, Mary: The Philosophy of Sartre, op.cit., p. 28.

(77) Ibid : p 29.

(78) Ibid : p 30.

(79) Kapalan, Edward K.: Gaston Bachelard's philosophy of Imagination, an itnroduction - in philosophy and phenomenologyical Research Journal Vol. XXXIII No. I, September, 1972, State University of New York, 1972, p. 4.

(80) Ibid., p. 2.

(81) Ibid, p.2.

(82) Bachelard, Caston: L'Aire et les Songes, Essaisure L'Imagination du mouvement-Carti, Paris, 1943, p. 204, See, Kaplan, Edward,K.: op.cit., p. 3.

(٨٣) وهبة ، مراد وآخرون : ملف عن سارتر، مصدر سابق، ص ١١٧ .

(84) Sartre, J.P.: The Psychology of Imagination, Translated by Bernard Frechtman, Philosophical Liberary, New York, 1948. p. 273.

(85) Ibid., p. 273.

(86) Ibid., p. 273.

(87) Ibid., p. 273.

(88) Lacapra, Dominick: A preface to Sartre, op.cit., p. 27.

(٨٩) وهبة ، مراد ، آخرون : مصدر سابق، ص ١٢٩ .

(90) Thody, Philip: Sartre, a bilographical introduction, studio

vista, London, 1971, p. 30.

(91) Sartre, J.P. : The Psychology of Imagination, op.cit., p. 273.

(92) Lacapra, D.T.:A preface to Sartre, op.cit., p. 55.

(٩٣) هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث، مصدر سابق، ص ٤٣٨.

(94) Sartre, J.F.: The psychology of Imagination op.cit., p. 274.

(٩٥) (هنري ماتيس Henriy Matisse ١٨٦٩ - ١٩٥٤) : رسام من جماعة (Fauve group) والتي ظهرت أعمالهم في معرض لمجموعة من الفنانيين الفرنسيين عام ١٩٠٥ في باريس، حيث علقت أعمالهم في غرفة واحدة ، ولم يكونوا ينتمون إلى اتجاه واحد، وقد ميزت أعمالهم بالتشويه المتعمد للواقع ، والألوان الفاقعة وقد قام «ماتيس» بتنظيمهم، في جماعة تحت الاسم السابق).

راجع:

Murray, P. & Imarray, L: The pinguin Dictionary of Art and Artisits Pinguin Books, London, 4th ed., 1976, pp. 159 & p. 287-288.

(96) Sartre, J.P. : The psychology of Imagination, p. 275.

(97) Ibid. p. 275.

(98) Ibid: P. 275.

(99) Ibid., P. 275.

(100) Ibid., P. 276.

(101) Berdyaev, N. : The Beginning and the End, Haper Troch Books, New York, 1957, p. 75.

(102) Sartre, J.P., The Psychology of Imagination, op.cit., p. 277.

(103) Ibid., P. 277.

ويشير «سارتر» في الهامش عند نهاية هذه الفقرة إلى أنه في مثل هذا الإحساس: فإن الممثلة المبتدئة يمكن أن نقول أن خطواتها المضطربة تساعد على تمثيل رجل «أوفيليا Ophelia» فإذا فعلت ذلك فإن هذا قد حدث لتحولها إلى ما هو ، واقعي، وأنها استطاعت أن تفهم وهي تمثل رعب «أوفيليا» ذلك الرعب في ذاته.

(١٠٤) هلال ، محمد غنيمي : الأدب الحديث، مصدر سابق، ص ٤٤١ ، ومن الجدير بالذكر أن سارتر يرد على وجهة نظر «كانت» التي وافق عليها هنا) في كتابه ما الأدب؟ مفنداً ، راجع سارتر: ما الأدب ، ترجمة محمد غنيمي هلال مكتبة الأنجلو المصرية ، المصرية ، مايو ١٩٧١، ص ٥٨ – ٥٩.

وأيضا الفصلين الثالث والرابع من هذا البحث

(105) Thody, Philip, Jan Paul Satre, A. Litaryry and Political Stuy, Hamish Hamtton, 1st published, London, 1954, p. 8.

(106) Sartre, J.P. : The Psychology of Imagination, op.cit., p. 278.

وهو تلخيص لنفس الصفحة

(107) Ibid, p. 240

(108) Ibid, p. 279.

(109) Ibid, p. 279.

(110) Ibid, p. 280.

(١١١) إبراهيم، زكريا :فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مصدر سابق، ص ١٣٦.

(١١٢) المصدر السابق، ص ١٣٣.

(113) Sartre, J.P. : Literary and Philosophical Essays, Translated by Annette Michelson, Rider and company,

London, 1955, p. 96.

(١١٤) هلال ، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، مصدر سابق، ص ٣٠٣.

(115) Kant, I: Critique of Judgement, tr. by J.H. Bernard Hafner press, Adirision of Machmillan, 1951
See: Kennick, W., : Ed. of Art and Philosophy, Reading in Esthetic, st. Martain's press, N.Y., 1974, p. 605.

(١١٦) الديدى، عبد الفتاح : هيجل، دار المعارف بمصر، ص ١٧٣.

(١١٧) المصدر السابق، ص ٧٧٦.

(118) Caws, Peter, Sartre, op.cit., pp. 31, 32.

(١١٩) إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مصدر سابق، ص ٥٧.

(١٢٠) المصدر السابق، ص ٥٧.

(١٢١) المصدر السابق ، ص ٢٢٣.

(١٢٢) وهبة، وآخرون: ملف عن سارتر، مصدر سابق، ص ١٢٩.

(123) Sartre, .P. : L'Imaginaire, Gallimared, Paris, 1940, p. 240.
عن : إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مصدر سابق، ص ٢٣٦.

(١٢٤) وهبة ، وآخرون ، مصدر سابق، ص ١٢٩.

(١٢٥) مجاهد ، مجاهد عبد المنعم، علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، مصدر سابق سابق ، ص ٤٨.

(١٢٦) المصدر السابق، ص ٤٩.

(١٢٧) سارتر: ما الأدب؟ ، ترجمة محمد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مايو ١٩٧١ ، ص ٤٥.

(١٢٨) مجاهد : مصدر سابق، ص ٤٢.

(١٢٩) المصدر السابق، ص ٤٢.

(130) Sartre, J.P.: The Psychology of Imagination, op.cit., p. 242.

عن مجاهد ، مجاهد عبد المنعم : مصدر سابق، ص ٤٣.

(١٣١) سارتر: ما الأدب، مصدر سابق، ص ٢٢.

(١٣٢) المصدر السابق، ص ٢٢.

(١٣٣) إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن فى الفكر المعاصر، مصدر سابق، ص ٢٣٨.

(١٣٤) كروتشة ، بندتو : المجمل فى فلسفة الفن، ترجمة سامى الدروبى، دار الفكر العربى، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٤٧، ص ٥٥.

(١٣٥) ديوى ، جون : الفن خبرة ، ترجمة زكريا إبراهيم، مراجعة وتقديم : زكى نجيب محمود، دار النهضة العربية (القاهرة) بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر (نيويورك) ، سبتمبر ١٩٦٣، ص ١١١.

(١٣٦) إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن فى الفكر المعاصر، مصدر سابق، ص ٢٣٨.

(١٣٧) المصدر السابق، ص ٢٣٩.

(١٣٨) المصدر السابق، ص ٢٣٩.

(139) Sartre, J.P. : The Psychology of Imagination, op.cit., p. 281.

(١٤٠) موردخ، إيريس: سارتر المفكر العقلى الرومانسى، مصدر سابق، ص٧٠.

(141) Sartre, J.P.: The Pschology of Imagination, op.cit., p. 282.

(١٤٢) إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن عفى الفكر المعاصر، مصدر سابق، ص ٤٦.

(143) Lacapra, D. T. : Apreface to Satre, Op. Cit., P. 275.

الالتزام هو موضوع الفصل الرابع، وسوف نناقش فيه بالتفصيل هذه المشكلات.

(١٤٤) بالنسبة لآراء «سارتر» حول الكتاب والفنانين ، وسوف نناقشها في الفصل الخامس .

(145) Resenthal, M & Yudin, P. : A Dictionary of Philosophy, op.cit., p. 207.

وسوف نشير بايجاز للنظرية الماركسية.

(146) Ibid : P. 207.

(147) Fedin, K.A.: Collected Works, Russ. ed. Vol. g, 1962, p. 634, See: Mysnikov, Alexander: Tradition and Innovation, translated by kate cook, In: Problems of modern Aesthtics- progress publishers, 1st prainting, 1959, p. 213.

(148) Myasnikov, Alexander: Tradition and Innovation, op.cit., p. 195.

(١٤٩) مجاهد، مجاهد عبد المنعم: علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، مصدر سابق، ص ١٠٩.

(١٥٠) جارودى، روجيه : واقعية بلا ضفاف، (بيكاسو، سان جون بيرس، كافكا) تقديم : آراجون، ترجمة حليم طوسون، مراجعة فؤاد حداد، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٨، ص ١٩ .

(١٥١) فنكلشتين، سيدني: الواقعية في الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مراجعة يحيى هويدى، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة

١٩٧١، ص ١٩٢.

(152) Leizerov, Nikolay: The Scope and Limits of Realism, translated by Kate cook, In: Problems of Modern Aesthetics, op.cit., p. 303.

(١٥٣) لوكاش، جورج: معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة أمين العيوطى، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧١، ص ٧.

(١٥٤) المصدر السابق، ص ٩٦، ٩٧.

(155) Tolstoy, Leo: Art; The Language of Emotion, In: Aesthtics edited by : Jerome Stolnitz, sources of philosophy a mMichillan series, New York, 1967, p. 41.

(١٥٦) فنكلشتين ، سيدنى : الواقعية فى الفن، مصدر سابق، ص ٤١.

(١٥٧) فيشر ، ارنست : ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١، ص ١٦٤.

(١٥٨) المصدر السابق: ص ١٩٤، ١٩٥.

(١٥٩) المصدر السابق، ص ١٧٢.

(١٦٠) المصدر السابق، ص ١٩٧.

(١٦١) لوكاش، جورج: معنى الواقعية المعاصرة، مصدر سابق، ص ٣٩، ٧٠.

(١٦٢) سوف ندرس هذه العلاقة فى الفصل الثالث.

(١٦٣) راجع الفصل الأول من هذا البحث، القسم الثالث.

الفصـــل الثالث

ويشمل :

١ ـ هل توجد علاقة بين الفن والأدب وبين المجتمع؟

٢ ـ طبيعة العلاقة بين الأدب والفن ومجمل البناء الفوقى، وبين البناء التحتى.

٣ ـ هل يعبر الأدب والفن عن طبيعة العلاقة بين الطبقات الاجتماعية.

٤ ـ الفنان والكاتب وعلاقتهما بالطبقات المحافظة.

٥ ـ الأدب والفن والحزب الشيوعى.

٦ ـ هدف الكاتب.

٧ ـ الكاتب والجمهور.



الفصل الثالث

العلاقة بين الأدب والفن

وبين

المجتمع والجمهور



(١) هل توجد علاقة بين الفن والأدب، وبين المجتمع ؟

لقد كتب ج. بليخانوف: (إن العلاقة بين الفن والحياة الاجتماعية سؤال يلوح دائماً بقوة في كل الآداب التي بلغت حداً من التطور Adefinite stage of development وغالباً ما يجاب على هذا السؤال بإحدى طريقتين متعارضتين . البعض يقول إن الانسان لم يكن للراحة Sabbath، ولكن الراحة وجدت من أجل الانسان، والمجتمع لم يصنع من أجل الفنانين، إنما الفنانون للمجتمع، ووظيفة الفن هي تطوير الوعي الانساني development of man's consciousness وتحسين النظام الاجتماعي improve the social system، بينما يرفض الآخرون بشدة وجهة النظر هذه، وفي رأيهم أن الفن يقصد لذاته، ليحولونه عما يعني أي إنجاز لهدف إضافي حتى ولو كان نبيلا جداً، إنهم يحطون من مرتبة العمل في الفن) (١)

والجدير بالذكر أن وجهتي النظر تلك تتقاسمان تاريخ التفكير الجمالي، وإن كان يوجد من المفكرين من حاول أن يوفق بين الطريقين، في الوقت الذي واجهنا فيه آراء متطرفة من كلا الجانبين، سواء بربط الفن بالمجتمع عن طريق جعل «الظاهرة الجمالية مجرد ظاهرة اجتماعية، وأن الفن هو دائماً في خدمة الجمهور» (٢) وبين آراء رفض أية صلة بين الفن والأدب، وبين المجتمع، بتعليق الفن خارج الصراعات والمشكلات الاجتماعية. ذلك أن بعضاً من خصوم الفن ـ على حد قول د. «زكريا إبراهيم» : «قد توهموا أن النشاط الفني مجرد ترف كمالي سوف تستغني عنه الانسانية في مستقبل قريب أو بعيد» (٣).

ولكن إذا كانت «الظاهرة الجمالية في أصلها ظاهرة انسانية، وأن الفن هو في صميمة لغة انسانية يخلق البشر عن طريقها ضرباً من التواصل فيما

بينهم» (٤) فإننا نرى أن الفن وثيق الصلة بالانسان ـ والذى هو كائن اجتماعي ـ يكون وثيق الصلة أيضاً بالمجتمع ذلك أن الانسان، لا يقف وحيداً خارج العلاقات الاجتماعية، حيث يأتى وعيه نتيجة وجوده الاجتماعى، على أساس جدلى يتم فيه تبادل التأثير والتأثر، وحيث لا يمكن فصل الانسان أو عزله بعيداً عن الأحداث التى يشارك فيها أفراد مجتمعه وطبقاته.

ولكن قد يرى البعض أن الفن ليس إلا من إنتاج أفراد على درجة عالية من الحذق والمهارة، أو بالأحرى، عباقرة، أفذاذ، وبالتالى لا يمكن أن ينسحب عليهم التعميم الاجتماعى. فهل من حل إذن ـ فى هذه الحالة ـ لمشكلة الصلة بين الفنان والأديب وبين المجتمع؟

اجابة على هذا السؤال يكتب «سيدنى فنكلشتين Sideny Finkelstein (إن الأعمال الفنية هى من إنتاج فنانين أفراد، غير أن الفن نفسه جزء من الحياة الاجتماعية وإذا لم يكن الرسم أو النحت جزءاً من الحياة الاجتماعية، فسيكون من المستحيل انتاج الرسومات الفردية وتماثيل النحت) (٥).

والفن لم يكن «نتاجاً فردياً، بل جماعياً، وإن كانت البوادر الأولى للفردية قد ظهرت بشكل مواز فى شخص العراف» (٦)، وكانت الأغانى والطقوس السحرية تمثل نوعاً من النشاط الفنى الجماعى، لم يفقد طابعه، «فقداً كاملاً حتى انقضاء وقت طويل على زوال الجماعة البدائية، وحلول مجتمع الطبقات والأفراد» (٧)، فالفن فى أصوله نشأ نشأة جماعية، ولكن الفردية تغلغلت فيه نتيجة لانقسام المجتمع إلى طبقات وضعت الفواصل بين البشر.

ويؤكد «ج. بليخانوف G. Plekhanov» على تأثير المجتمع والبيئة والاجتماعية والتى لا يفلت ـ حتى العباقرة والأفذاذ من تأثيرهما ـ والذين هم بصورة أو بأخرى ليسوا إلا نتاجاً اجتماعياً، وإن كانوا يظهرون كما لو

كانوا يحملون عنصراً استثنائياً فيقول «أما نحن فنقول إن العبقرى ـ فى مجال الأفكار الاجتماعية يسبق معاصريه بمعنى أنه يلمح مبكراً عنهم معنى العلاقات الاجتماعية الجديدة التى تظهر للوجود. وبالتالى مستحيل فى هذه الحالة حتى الحديث عن استقلال العبقرى عن بيئته » (٨)، فهو وإن كان يملك تميزاً خاصاً فى القدرة على التعامل مع الواقع، بصورة تجعله يملك طاقة نبوئية يسبق بها تصورات البشر العاديين أو الآخرين، إلا أنه لا يحدق فى فراغ، وإنا يبحث ـ أو يلمح مبكراً ـ فى معنى العلاقات الاجتماعية، أى لم تنقطع صلته عن المجتمع بل وقد رأى ج.م. جويو G.M. Guyau (بأن الصفة الأولى للعبقرى هى قدرته الهائلة على التعاطف، ونزوعه القوى نحو التواصل الاجتماعى) (٩) ، وإذا كان تاريخ الفن يوضح تطورا ـ أو بلغة أكثر احترازاً ـ تغيراً ـ يطرأ عليه من حين إلى حين، فإن تغيراته هذه بالضرورة وثيقة الصلة بتغيرات أخرى، وهى فيما يرى ج.م. جويو: «إنما تقابل تغيرات الأخلاق والحالة الاجتماعية واللغات وحتى أشكال السياسة » (١٠).

وإننا إذا تأملنا تطور الأنواع الأدبية والفنية ونشأتها وتغيرها، وانقراضها أو تلاشيها فإننا نجد أن صلة وثيقة بين هذه الأنواع الأدبية فى كل مرحلة من مراحلها، وبين العلاقات والأوضاع الاجتماعية، فالذى «يحدد الفنون والأنواع السائدة فى كل مرحلة من مراحل التطور الاجتماعى، هو الحاجات العملية والروحية والخبرات التكنيكية، والمثل العليا الجمالية والفكرية، والعلاقات الاجتماعية فى هذه المرحلة، وعلى هذا فالنوع الأدبى محكوم فى نشأته وتطوره بوضع تاريخى اجتماعى محدد، ومحكوم فى طبيعته وطاقاته ووظيفته بالوفاء بحاجات اجتماعية معينة يحددها ذلك الوضع التاريخى الذى أثمر هذا النوع » . (١١)

وقد كتب المفكر الماركسى «روجيه جارودى Roger Garoudy» فى كتابه «واقعية بلا ضفاف»: (الفن ليس إلا أسلوب حياة، وأسلوب حياة الناس عبارة عن عمليتى انعكاس وتخلق لا ينفصمان بعضهما عن بعض لأن الانسان ليس منعزلا. وعندما تواتيه فرصة التفتح والانطلاق، إنه يتحول إلى عالم صغير يحمل فى طياته ثقافة الجنس البشرى السابقة عليه، أما حاضره فيتمثل فى «تواجد» عصره فى كيانه، إنه يعيش حياة جامعة تجعل من حدوث انهيار فى سوق الأوراق المالية فى نيويورك، أو انعقاد مؤتمر فى موسكو أو قيام أحزاب فى أسبانيا، مسائل شخصية تمسه. إنها الحياة جامعة «تأكل فى كفها كل دروب الدنيا » ــ على حد قول «سان جون بيبرس». وهو يشارك فى الحركة الشاملة للكون، ولتاريخه، والمشاركة تعنى فى آن واحد أن يكون مرآة للكون وأن يساهم فى حركته» (١٢).

إن الفنان أو الكاتب كلاهما غير قادر على الإفلات من براثن علاقاته الاجتماعية، وبراثن عصره الذى يشكل ضميره، وقد رأى «جان بول سارتر» Jean Paul Sartre أنه من المستحيل على «الكاتب» (١٣) أكثر من أى شخص آخر، أن يتملص أو أن يفلت من الاندراج فى العالم، وما كتاباته إلا نموذج العام المتفرد ومثاله، فمهما تكن طبيعتها فإن لها هذين الوجهين المتكاملين: تفرد كينونتها وعمومية مراميها ــ أو بالعكس (عمومية الكينونة وتفرد المرامى). وما الكتاب بالضرورة إلا جزء من العالم تجلى من خلاله كلية العالم دون أن تسفر مع ذلك النقاب عن وجهها أبداً» (١٤)، بل ويصل إلى أبعد من ذلك حين يقر «أن المطالب المتجددة دائماً فى المجتمع، وفيما وراء الطبيعة تدفع الفنان إلى البحث عن لغة جديدة ووسائل فنية متجددة» (١٥)، وبذلك يكون أثير الواقع الاجتماعى، والمشكلات الميتافيزيقية ليس فقط على

المحتوى الأيديولوجي للعمل ولكن أيضاً على الشكل الفنى والأسلوب Style».

وكل عمل فنى أو أدبى سوف يكون له معناه ـ على حد تعبير المفكر الماركسى «جورج لوكاتش George Lukacs» (فى حدود تعبيره عن العملية الجدلية بين الانسان كفرد، والانسان ككائن اجتماعى) (١٦)، وقد رأى «ج.ب.سارتر» (أن العلاقات الطبيعية معكوسة فى العمل الفنى، ... والموضوعات التى يقدمها الفن وثيقة الصلة بالعالم، ... ويهدف العمل المنتج للفنان إلى تجديد شامل للعالم كلها، ... ذلك أن الهدف الغائى للفن هو اعادة تنظيم العالم بعرضه كما هو، ولكن على تقدير أنه صادر عن حرية الانسان، ... كما تتجلى مهمة الكتابة فى الكشف عن مغزى العالم) (١٧).

وإننا نلمح هنا وجود تقارب بين آراء «سارتر» والماركسيين، فى رؤية العلاقة بين الفن والواقع الاجتماعى، أو العالم، ولكن ذلك لم يمنع من وجود نص، يعارض هذا التقارب، بل يختلف عن كل الآراء الماركسية الشائعة، والأكثر من ذلك هو أن هذا النص ليس لأحد الماركسيين المعاصرين، وإنما لـ «كارل ماركس Karl Marx» نفسه أحد مؤسسى الماركسية، إذ كتب «فى الفن نعرف أن بعض فترات ازدهاره المعينة لا توجد بينها علاقة بأى حال، وبين التطور العام للمجتمع، ولا توجد بينها بالتبعية وبين القاعدة المادية، أو هيكل ونظام المجتمع فى شكل من أشكاله (١٨).

ويشرح ذلك ڤيريفيل: بأن تطور الفن يكون كتطور المجتمع، ولكن ليس على نفس الوتيرة، فقد ترتقى بعض الفنون عن بعضها، وإن كان لابد من وجود أسباب موضوعية لذلك تنبع من أصل اقتصادى واجتماعى ». (١٩)

هذا واننا نرى أن رأى «كارل ماركس» السابق إنما يعتبر أبلغ رد على

دعاة العلاقة الميكانيكية بين الفن والمجتمع، أكثر منه دفعاً فى اتجاه الفن للفن

وعلى ذلك فإن «سارتر» يعتبر متفقاً مع الماركسيين فى ضرورة وجود العلاقة بين الأديب ومجتمعه .

(٢) طبيعة العلاقة بين الأدب والفن ومجمل البناء الفوقى، وبين البناء التحتى

إذا كنا قد توصلنا إلى أنه توجد علاقة وثيقة بين الفن وبين البنية الاجتماعية، فان السؤال الذى يبدو عظيم الأهمية الآن هو:

ما طبيعة هذه العلاقة؟ أوإلى أى مدى يتأثر الفنان والفن والأدب بالمجتمع، والعكس كذلك ؟ .

وبدايةً فإننا نرى أن «الفن عنصر من البناء الفوقى Super Structure وبذلك فإن العلاقة القائمة بين البناء التحتى Inferior Structure وبين البناء الفوقى تنسحب على العلاقة بين ـ الأول ـ أى البناء التحتى، وبين الفن والأدب . (ومن القوى المنتجة، وعلاقات الانتاج وتطور المجتمع الاقتصادى يقوم البنيان السفلى، الذى ينهض عليه البنيان العلوى الأيديولوچى بضاخمته، فالمؤسسات السياسية والقانونية والمعتقدات الدينية والاخلاقية، والأدب والفنون، تعكس جميعها، فيما تميل إليه وتقرره، وتبتدعه من أعمال الظواهر الاقتصادية التى يستقر عليها المجتمع) [٢٠]، فالبناء الفوقى (العلوى)، إنما يعكس الأوضاع التى يكون عليها البناء التحتى (السفلى)

وهذه العملية التى ينبعث بها التركيب العلوى «غير ملحوظة من جانب الناس فهم لا ينظرون إلى هذا التركيب العلوى باعتباره نتاجاً مؤقتاً لعلاقات

مؤقتة، بل كشئ طبيعي وإجبارى أساساً».(٢١)

والماركسية تؤكد هنا باشتراط البناء الفوقى بالبناء التحتى، مما يجعله موقوتا به، بل «ولا يمكن ان يظهر بناء تحتى معين حتى تظهر الظروف المادية الملائمة»(٢٢)، وبهذا تكون «للبناء التحتى أهميته الأولية لأنه يشكل الأساس الذى يقوم عليه البناء الفوقى .Super Structure»(٢٣)

ومع أن الفلسفة الماركسية أكدت على أسبقية (قبلية) البناء التحتى، إلا أن ذلك لا يعنى أن العلاقة بين البنائين علاقة ميكانيكية، وانما على العكس من ذلك تقوم علاقة جدلية «ديالكتيكية» بينهما، «فإذا كان العامل الاقتصادى هو الذى شكل فى النهاية العمل الحاسم، فليس معنى ذلك أن البنايات العلوية Superior Structures الفكرية لعب دوراً سلبياً، أو أنها مجردٌ إنعكاس لعملية التطور المادى إن البنايات العلوية الفكرية تعود فتؤثر على الحياة الاجتماعية سواء بدعمها، أو بزعزعتها ومن ثم كانت الأهمية الأولى للآفكار فى صراع الطبقات أهمية أكدها ماركس وإنجلز مراراً»(٢٤)

ولقد كانت العلاقة بين الوضع الاقتصادى ومجمل البناء التحتى، وبين الفن ومجمل البناء الفوقى من الموضوعات الشائكة، والتى لازالت حتى الآن تتعرض للالتباس، وقد لاحظ ذلك، «فردريك انجلز F.Engles»، أحد مؤسسى الماركسية، فكتب فى رسالة له إلى «جوزيف بلوخ» «بمقتضى التصور المادى للتاريخ فان العامل الحاسم الفعالية فى التاريخ هو، فى التحليل الأخير، انتاج الحياة المادية، واعادة انتاجها. ولم نؤكد، لا أنا ولا ماركس أكثر من ذلك قط، فإذا جاء أحدهم فيما بعد ولوى رقبة ذلك، إلى حد القول بأن العامل الاقتصادى وحده هو الحاسم الفعالية، فــإنه يكون قد حول تلك الصيغة إلى

جملة فارغة، مجردة، عابثة؛ إن الوضع الاقتصادى هو الأساس لكن مختلف أجزاء البنية الفوقية.. الأشكال السياسية للصراع الطبقى ونتائجه، الدساتير التى تسنها الطبقة الظافرة عند كسب المعركة .. الخ، الأشكال الحقوقية وحتى إنعكاسات جميع هذه الصراعات الفعلية فى دماغ المتصارعين، من نظريات سياسية وحقوقية وفلسفية وتصورات دينية وتطورها اللاحق فى شكل معتقد جامد ممذهب، تمارس بدورها تأثيرها على مسار الصراعات التاريخية وتحدد برجحان كفة، شكلها فى العديد من الحالات .(٢٥)

وبهذا تتحدد بدقة العلاقة بين البناء الفوقى، والبناء التحتى، فليست المسألة مجرد إنعكاس ميكانيكى، ولكنها علاقة متبادلة، يتفاعل فيها البناءان معاً، وإن كانت الأولوية للبناء التحتى.

وقد كتب فى هذا الصدد، «جوزيف ستالين» :

«فالشروط التاريخية للأثر الفنى نجدها اذن ــ فى البناء الاجتماعى ــ فى فترة زمنية معينة، منظوراً اليها بجميع تعقيداتها وكل تركيبها، وجميع تفاعلاتها، وتناقضاتها، ولا يجدر بنا فقط أن نتابع من الأسفل إلى الأعلى، نشوء الأبنية الفوقية، وإنما يجب أن نأخذ بعين الاعتبار نشاطيتها، وقوتها الفاعلة الضخمة .(٢٦)

وعلى هذا إذا كان البناء الفوقى ــ والذى يقع ضمنه الفن والأدب ــ تتحدد شروطه من خلال البناء التحتى ــ مع الاحتفاظ بهذا التفاعل المتبادل، فما هى إذن الشروط أو الظروف التى تجعل تغيراً فى البناء الفوقى ممكناً ؟

يكتب ف. آفانا سيف: «البناء التحتى يحدد طبيعة البناء الفوقى ليس فقط لأنه يؤدى إلى نشأته، ولكن أيضاً، لأن أى تغييرات فى النظام الاقتصادى

Economic System تؤدى بالضرورة إلى تغييرات فى البناء الفوقى»[٢٧]، وأكثر من ذلك تكون التغيرات فى البناء الفوقى عميقة «إذا حل بناء اقتصادى محل بناء آخر كنتيجة لثورة اجتماعية»[٢٨]، وهذه العلاقة الوثيقة تؤكد الطابع المؤقت لمدارس الفن المختلفة، فكل نمط معين من العلاقات الانتاجية ينعكس بالضرورة، فى أدمغة الفنانين، وينسحب على ابداعهم بطريقة تختلف عن الفن الذى يرتبط بنمط آخر، مع الاحتفاظ، بالحركة المرنة لهذا الانعكاس .

والفن بوصفه عنصراً من البناء الفوقى، قد ظهر وتطور ـ فى رأى آفانا سيف ـ من خلال العمل، إذ يرى أن «الفن يستمد مادته من الحياة اليومية، ومن العمل، ولكنه يهب هذه العلاقات الانسانية شكلا نوعيا معيناً، هو الشكل الفنى ـ وهكذا فهو بناء فوقى ولكنه يمد جذوره فى العمل، وفى الحياة التطبيقية، وفى قدرة الانسان على الطبيعة يعنى فى مستوى القوى المنتجة . والشكل من أشكال الفن يزول بزوال القاعدة التى كان بناءاً فوقياً من أبنيتها الفوقية» .[٢٩]

إن هذه الرابطة بين الفن والواقع الاجتماعى تقوم على أساس عملية «الانعكاس Reflection»، والتى تنهض على أساس أن وعى الناس ليس هو الذى يحدد وجودهم، «ولكن وجودهم الاجتماعى ـ على العكس ـ هو الذى يحدد وعيهم» كما أوضح ذلك كارل ماركس [٣٠] فى نقد الاقتصاد السياسى .

والإنعكاس يعنى أن «تصورنا عن العالم هو انعكاس هذا العالم على حواسنا وعقولنا، وتحول هذا الانعكاس إلى صيغ فكرية تتضمن معرفتنا بهذا العالم، ويتم هذا الانعكاس فى ظروف محددة، وذلك لأن ادراكنا لعالمنا هو

جزء من نشاطنا العملى وعلى هذا فإن الادراك محكوم بمستوى خبرتنا التكتيكية، وطبيعة العلاقات الاجتماعية .(٣١)

والفن إنما يقوم بهذه العملية الجدلية ـ عملية «الانعكاس» هذه من خلال التحام وثيق بالواقع، المتطور والمتغير، بعلاقاته المتشابكة، والمتداخلة بعضها فى بعض والتى تؤثر وتتأثر ببعضها البعض، هذا الواقع الذى يسم بميسمه كل الانتاج الفنى سواء كان الفنان واعياً بذلك أو غير واع، وهذا الانعكاس، انعكاس فعال وايجابى، فقد رأت الاتجاهات الميكانيكية أن الوعى انعكاس سلبى للوجود العادى، ولهذا تسميه (ظاهرة عرضية) أما المادية الجدلية فترى أن الـــوعى الاجتماعى هو فعلا انعكاس، ولكنه انعكاس فعلل» .(٣٢)

ولتوضيح تلك العلاقة نجد ان جورج بليخانوف(٣٣)، يقول فى كتابه «تطور النظرة الواحدية للتاريخ» :

«إن العقل الانسانى لا يمكن أن يكون صانع التاريخ لأنه هو ذاته نتاج للتاريخ، ولكن حالما يظهر هذا النتاج، فإنه لا يجب ولا يستطيع بطبيعته ـ أن يكون خاضعاً للواقع الذى تلقاه إرثاً عن التاريخ السابق، هو يسعى بالضرورة إلى تحويل هذا الواقع على صورته ومثاله، إلى جعله معقولا. فالمادية الجدلية تقول كما يقول «فاوست جوته» :

(فى البدء كان الفعل Im anfang war die tat) وإذا كان الواقع الاجتماعى ليس ثابتاً، بل هو فى قلق دائب وتطور مستمر، فإن عملية الانعكاس تقتضى أن تكون الأبنية الفوقية هى الأخرى فى تطور مستمر، وتعانى من عدم الاستقرار، وبناءً على هذا فإن الجديد فى البناء الفوقى، بما

فيه من أفكار وفن، إنما هو مشروط بالجديد فى الواقع الاجتماعى، «فإن الأفكار والنظريات الاجتماعية الجديدة لا تبرز إلا عندما يضع تطور الحياة المادية للمجتمع مهمات جديدة أمام المجتمع» [٣٤] وهذه الأفكار الجديدة لا تكون نتيجة عشوائية، وإنما تنبثق كحل للتناقضات الموضوعية التى تنمو داخل المجتمع وهذه الأفكار والأبنية الفوقية بشكل عام، عندما تظهر تتحول إلى قوة مادية أى أن الانعكاس ليس انعكاساً سلبياً، وهذه القوة المادية «تسهل انجاز المهمات الجديدة التى يضعها تطور الحياة المادية للمجتمع، وتسهل رقى المجتمع»[٣٥].

وتأسيساً على ما سبق فإن كل تغير أو تطور فى البناء التحتى، يتبعه تغير أو تطور فى الفن، والبناء الفوقى ـ عموماً ـ ، ولكن يجب أن نحذر التبسيط فى هذه المسألة، ولعل هذا هو الذى دفع «ج. بليخانوف» إلى القول : «فالحالة الجديدة للقوى الانتاجية تجلب معها تركيبا اقتصاديا جديداً تماماً كما تجلب سيكولوجية جديدة (روح عصر جديد) ونستطيع من ذلك أن نرى أن المرء لا يمكنه الحديث عن الاقتصاد كسبب أولى لكل الظواهر الاجتماعية إلا فى الاحاديث المبسطة، فهو أبعد من أن يكون سببا أوليا، إنه ذاته نتيجة « وظيفة للقوى الانتاجية»[٣٦].

إن العلاقة بين الأدب والفن، وبين المجتمع تتم من خلال وسائط عديدة، وليست انعكاسا ميكانيكيا، فبين «أدب حقبة من الحقب، وبين أسلوب انتاجها يقوم كل من النظام السياسى والاجتماعى المشيد على قاعدة اقتصادية معينة، والمشاكل النفسية، والمثل الفكرية التابعة من ثنايا الطبقات المختلفة، وأثر ما عدا ذلك من مثل للبنيان العلوى لمجتمع» [٣٧].

والفن بناء فوقي ولكنه يتميز بخصائص محددة، ففيه يختلط اللهو والهوى والتصوير الذى يستخدم التخيلات تارة ليخرج من الواقع، وتارة ليدخل ثانية إلى الواقع دخولا عميقاً »(٣٨) وهو إذ يجتهد من أجل التقاط الواقع وما يعتمل فيه من صراعات سواء عن طريق أن يكون انعكاسا ديالكتيكيا، أو يكون رد فعل، وسواء كان ذلك عن وعى أو لا وعى وهذا يجعل العلاقة بينه، أى الفن، وبين الواقع علاقة تركيبية، وليست علاقة بسيطة وكثيراً ما يكون الإنتاج الفنى ذو المستوى الرفيع والذى يملك جرأة فى التعبير، كثيراً، ما يسبق «الحقيقة الاقتصادية، بينما تظل المنتجات متوسطة القيمة، جامدة، ثابتة على حالها، حالمة بصور الماضى » (٣٩) .

هذه العلاقة التركيبية تتم من خلال وسائط Mediations، وهى ليست وسائط قائمة «بين القاعدة وبين الأبنية الفوقية، وإنما هى خطوط أولية ترسم الوعى والمعرفة أو مبادىء أولية، وانعكاسات عن الواقع الحقيقى غير كاملة، وتاريخ هذه الصياغات قد بلغ درجة عالية من التعقيد، والتركيب، وغالباً ما يحدث أن نجد فيه (بقية باقية) تعود بتاريخها إلى ما قبل التاريخ، وفى الامتثالات المتوهمة عن الطبيعة أو عن الإنسان، لا نجد إلا (عنصراً اقتصادياً سلبياً) » (٤٠).

والجدير بالذكر أيضاً أن الأبنية الفوقية نفسها تقوم فيما بينهما علاقات تأثير وتأثر بالغة كما تؤثر فى البنية الاقتصادية والاجتماعية، ولهذا السبب وجب أن نحلل تفصيلا شروط المعيشة لمختلف الطبقات الاجتماعية «قبل أن نحاول اكتشاف أيديولوچياتهم ـ معقولياتهم مذاهبهم العقلية ـ ومفاهيمهم الجمالية بخاصة » (٤١) حتى نستطيع الوقوف على كل المؤثرات التى تؤثر فى الفن وتطوره .

وبذلك يتضح أن العلاقة بين الفن، والواقع الاجتماعى والاقتصادى، ليست علاقة تطابق ميكانيكية، وإنما تمر بمنعرجات كثيرة، حيث توجد عوامل عرضية عديدة، تجعل هذه العلاقة تتقدم فى خط متعرج «ولكن لو رسمت خط المحور فى زواياه لرأيت أنه كلما كان العصر المدروس أطول، كان خط التطور الثقافى أشد توازياً فى عمومه مع خط التطور الاقتصادى» (٤٢) على حد ما رأى فردريك انجلز، وهذه العوامل يجب أن تأخذ نصيبها من الاهتمام عن الدراسة.

إن علاقة وثيقة إذن تلك التى تقوم بين الفن والأدب، وبين الواقع الاجتماعى، وإن تكن على درجة عالية من التعقيد تجعل أى تبسيط إنما يخل بالمسألة من أساسها، ولعل هذا يجلعنا نقرر أن أى فنان أو أديب له صلة ما بواقعه الاجتماعى، هذا الواقع الذى يؤثر فيه.

(٣)هل يعبر الفن والأدب عن طبيعة العلاقة بين الطبقات الاجتماعية؟

إن ما وصلنا إليه من علاقة بين الفن والأدب ومجمل البناء الفوقى، وبين البناء التحتى يدفعنا الى دراسة نقطة أكثر تفصيلا، وهى، مدى تعبير الفن والأدب عن، طبيعة العلاقة بين الطبقات الاجتماعية ؟ أو الاجابة على السؤال التالى -هل الفن والأدب طبقيان أم لا؟

فى هذا الصدد كتب المفكر الماركسى « جورج بليخانوف» موضحاً علاقة الفن بالعمل والطبقات الاجتماعية، إذ يقول:

« لنتأمل مثالا مستقى من حياة « النيوزلانديين» فهم فى بعض أغانيهم يحتفلون بزراعة البطاطا، وكثيرا ما تقترن هذه الأغانى برقصات هى نسخة طبق الاصل عن الحركات التى يؤديها ابن البلد وهو يزرع تلك النبتة، ويتضح

من هذا بجلاء، كيفية تأثير النشاط الانتاجي على فنهم، ومنه نفهم أيضا ما دامت الطبقات العليا لا تتعاطى أى عمل إنتاجي، فإن الفن المبثق عن وسطها لا يمكن أن يكون له صلة مباشرة بعملية الانتاج الاجتماعية.

لكن هل يعني أن التبعية السببية التي تربط وعي البشر في مجتمع منقسم إلى طبقات إلى طراز حياتهم تضعف وتتراخى؟.

بتاتا، فانقسام المجتمع إلى طبقات مشروط هو نفسه بالتطور الاقتصادي لهذا المجتمع واذا لم يكن للفن الذى تبدعه الطبقات العليا من صلة مباشرة بعملية الانتاج، فإن ذلك يجد تفسيره بدوره في التحليل الأخير، في أسباب ذات صفة اقتصادية، وينجم عن ذلك أن التفسير المادى للتاريخ قابل للتطبيق هنا على أحسن وجه وكل ما هنالك أنه من الطبيعي في هذه الحالة ألا يكون من الميسور بالقدر نفسه اكتشاف الرابطة السببية القائمة بلا ريب، بين طراز الحياة والوعي، وبين العلاقات الاجتماعية المتكونة على أساس «العمل» والفن، فهنا تتدخل بين العمل من جهة وبين الفن من جهة أخرى حلقات وسيطة غالباً ما تأسر انتباه العالم بكامله فتحول بينه وبين فهم الظاهرة على حقيقتها» . (٤٣)

فتعبير الفن والأدب عن الطبقات ينطلق من علاقة الطبقات بالعمل، فالفن والأدب يحاولان أن يكونا انعكاساً لأوضاع العمل لهذه الطبقة أو تلك، وبالتالي يكونا معبرين عنها.

ولكن هل يقف تعبير الفن والأدب عن الطبقات عند حد الانعكاس الناشيء عن العمل؟ لقد كتب «هـ. تين H. Tain» ، في كتابه فلسفة الفن : «ظهرت المأساة الفرنسية في الوقت الذى اقامت فيه الملكية النظامية والنبيلة في

عهد لويس الرابع عشر امبراطورية الأدب واللياقة وحياة البلاط وجمال الأداء وأناقة الخدمة الأرستقراطية، وزالت من الوجود يوم الغت الثورة مجتمع النبالة وآداب التخلف» . (٤٤)

أى أن تأثيراً عميقاً من بناء فوقى ـ إن صح قول «هـ. تين» ـ قد أثر فى الفن، وقد لعب الفن دوراً هاماً فى التغيير والقدرة على التنبؤ، حتى أن أعظم الثورات كان الفن ممهداً لها، «فالفن فى المجتمع الطبقى إذن يحمل طابعاً طبقياً » ـ وعلى حد قول «ف آفاناسيف V. Avanasyev» يميل إلى التحزب ولا يوجد فن خالص Pure ولا فن من أجل الفن، فلا مكان لمثل هذا الفن، ويستعمل الفن لسهولة استخدامه وقدرته الكبيرة على التأثير الانفعالى كسلاح عظيم الأهمية فى الصراع الطبقى The Class Struggle وهذا يفسر لماذا تستغل الطبقات الفن كوسيلة لتوصيل أفكارها السياسية والأخلاقية، وغيرها من الأفكار» (٤٥).

فالفن لا يعبر فقط عن الطبقات، بل هو أداة من أدوات الصراع بينها، ولكن ـ فى الوقت الذى يرى فيه المفكر الماركسى المعاصر «ف. آفانا سيف» أن الفن يعمق الصراع الطبقى، فإننا نرى أن «ج. بليخانوف» ـ مؤسس الماركسية الروسية، والذى يؤكد أيضاً على طبقية الفن يرى أن الفن «يستطيع أن يفصح عن الأفكار القادرة على تقريب العلاقات بين البشر، والحدود الممكنة لهذه العلاقات لا تحدد بواسطة الفنان بل بواسطة مستوى الثقافة Lev-el of culture الذى بلغه المجتمع الذى ينتسب إليه، ولكن فى المجتمع المنقسم إلى طبقات فإنها تتحدد عن طريق العلاقات بين هذه الطبقات، وأكثر من هذا مستوى التطور الذى حدث لكل طبقة فى نفس الوقت » (٤٦).

أى أن التأثير هنا يكون مستقلا عن الانسان، وخارجاً عن ارادته، وهذا ينهل من معين الماركسية الأول - كارل ماركس - حيث يقول : «إن الناس أثناء الانتاج الاجتماعى لمعيشتهم يقيمون فيما بينهم علاقات معينة ضرورية مستقلة عن ارادتهم. وتطابق علاقات الانتاج هذه درجة معينة من تطور قواهم المنتجة المادية» (٤٧).

وإذا كان «ج. بليخانوف» فى رؤيته للفن المقرب للعلاقات بين البشر لم ينفصل عن الرؤية الطبقية أيضاً - والذى يخلق نوعاً من التناقض - على الأقل بين رؤيا «آفانا سيف» (تعميق الصراع) - وبين «بليخانوف»، فإن هذا لم يمنع أن يرى «جروفز، ومور» Groves & Moore» أن الفن (دائماً يستخدم لتقوية الروح الاجتماعية بين الناس سواء فى السلم أو فى الحروب، بحيث يكون الناس بفضله كتلة واحدة متماسكة) (٤٨)، بل وللفن وظيفة اجتماعية - تناقض وظيفته لدى «آفانا سيف» - ففى نظر «اميل دوركيم Emile Durkheim» كما فى نظر «جروس Groose» (يخلق الفن من نظارته والمعجبين به وحدة اجتماعية متماسكة، فهو وسيلة لخلق التضامن بين الناس فى الهيئات والمجتمعات) (٤٩).

فإذا كان «دور كيم»، و«جروس»، «مور»، و«جروفز» ينطلقون من وضع ينكر الصراع الطبقى، فإننا نجد «سارتر Sartre» والذى كان يرفض الصراع الطبقى بداية يعود ليؤكد وجوده ويعتذر عن ماضيه قائلا: «مما لا مرية فيه أننى شعرت، فى حداثتى بنفور عميق من التحليل النفسى، نفور لابد من تفسيره، مثلما ينبغى تفسير جهلى الأعمى بالصراع الطبقى، لقد كنت أرفض الصراع الطبقى لأننى كنت برجوازياً صغيراً ...» (٥٠)

وعندما يتحدث عن الكاتب فإننا نراه يرى انحيازه، وانطلاقه من وضع طبقى، كما يشرح وضع البرجوازية، فيكتب فى ما هو الأدب What is the literature ? : «والأسطورة المبررة لوجود هذه الطبقة (البورجوازية) العاملة غير المنتجة هى النفعية فوظيفة البورجوازى أنه وسيط من ناحيتين : بين المنتج والمستهلك: فهو طرف أوسط ارتفع إلى امتلاك القوة كلها . وفيا يخص الأمر المزدوج غير المتجزىء من الوسيلة والغاية قد منحت الوسيلة الأهمية الأولى، إن الغاية محتجبة لا ترى أبداً وجهاً لوجه، وتلحظ دون أن يتحدث عنها، وتنحصر الغاية من كل حياة انسانية جديرة باسمها فى انفاقها فى ممارسة الوسائل، وليس من الجد فى شيء الانصراف إلى الحصول على غاية مطلقة بدون وسيلة إن هذا فى نظر البرجوازى شبيه بما إذا تطلع امرؤ لرؤية الله وجها لوجه بدون عون الكنيسة، ولا يوثق إلا بمشروعات تبدو الغاية منها على الأفق نكوص مستمر أمام سلسلة من الوسائل لا نهاية لها. فإذا اراد الانتاج الفنى أن يعتد به، فعليه أن يدخل فى دائرة النفعية، وأن ينزل من سماء الغايات غير المشروطة فيستسلم بدوره إلى مصيره النفعى أى يصير وسيلة تضبط الوسائل. وما دام البرجوازى خاصة على غير ثقة كاملة بنفسه، لأن سلطانه غير مؤسس على أوامر إلهية، فعلى الأدب أن يعاونه على خلق الشعور بأنه برجوازى بمقتضى حق إلهى. وهكذا بعد أن كان الأدب تعبيرا عن الضمير الفاسد لذوى الامتيازات فى القرن الثامن عشر، استهدف للخطر فى أن يصير ـ فى القرن التاسع عشر تعبيراً عن راحة الضمير لطبقة من الطغاة. وكان الأمر يهون لو أن الكاتب استطاع الاحتفاظ بحرية فكره فى النقد، وكان هذا هو مصدر ماله من خلاق واعتداد بالنفس فى القرن السابق، ولكن جمهوره البرجوازى يعارض الآن فى ذلك، لأنه طالما كانت البرجوازية تجاهد ضد امتيازات طبقة

النبلاء، كانت تستريح إلى السلبية الهدامة، أما الآن وفى يديها السلطة، فقد انصرفت إلى البناء طالبة العون فيما تشيده» (٥١).

إن «سارتر»، يؤكد هنا، بوصفه لوضع البرجوازية كطبقة تقوم بدور الوسيط ـ وهو دور يعنى به «سارتر» ما يمكن الاستغناء عنه»، وإن كان قد ارتفع إلى مستوى من الأهمية أعلى من الدور الأساسى ـ الانتاج ـ ، هذه الطبقة جعلت من الفن أداة فى يدها، فهو فى حالة صراعها ضد الاقطاع، فى مرحلتها الثورية، أداة هدامة لهدم المجتمع القديم وتقويضه، أما الآن وقد أصبحت فى الحكم، فقد صار عليه أن ينصرف إلى تأكيد مركزها ودورها، والتغاضى عن كل سلبياها، ومصادرتها للحريات، وإن كانت قد اتاحت له حق نقد المعتقدات الدينية. فقد صادرت دوره الانتقادى العظيم، والموجه، والموقظ للوعى. والفن والأدب هنا طبقيان بشكل واقعى، وتبرز أهميتهما سواء فى التمهيد لسيطرة الطبقة، أو لتبرير وجودها بعد أن تسيطر.

والجدير بالذكر هنا أن «سارتر» يتفق فى جوهر ما كتب مع المفكر الماركسى «ج. بليخانوف» الذى رأى أيضاً (أن السلطة السياسية تفضل دائماً توجيه الفن للمنفعة لأن من مصلحتها تسخير الأيديولوچيات لخدمة الأغراض التى تهدف إليها، ومادامت السلطة السياسية أحياناً تبدو ثورية، وأحياناً أخرى محافظة أو رجعية، فإن من الخطأ البين أن نعتقد أن وجهة النظر النفعية خاصية من مبادئ الثوار Revolutionaries أو من لهم أفكاراً تقدمية of advanced mind بصفة عامة» (٥٢).

إن «سارتر»، «وبليخانوف» هنا يكادان يتطابقان فهما يتكلمان نفس اللغة، وينهجان نفس النهج، والأكثر من ذلك أن هذه الفكرة التى رددها

«ســـــارتر» والتى سبقه إليها «بليخانوف» ردها فى نفس الوقت «ماوتسى تونج»(٥٣) الزعيم الصينى، الذى كان يرى أن الكاتب أو الفنان البرجوازى، بالضرورة ان يمجد الطبقة العاملة، ولكنه سيمجد البرجوازية، والعكس صحيح.

إن الكتابة مسئولية، مادام الكاتب يحيا تماماً إلى أى وضع يجره الواقع الاجتماعى وهذه المسئولية تجعل الكاتب يضع نصب عينيه مجتمعه «ما لا ريب فيه أن الأثر المكتوب واقعة اجتماعية، ولابد أن يكون الكاتب مقتنعاً به عميق الاقتناع حتى قبل أن يتناول القلم إن عليه بالفعل أن يشعر بمدى مسئوليته وهو مسئول عن كل شىء : عن الحروب الخاسرة أو الرابحة، عن التمرد والقمع. انه متواطئ مع المضطدين إن لم يكن الحليف الطبيعى للمضطدين، لكن ليس ذلك لأنه كاتب فحسب، بل لأنه أيضاً انسان . وهذه المسئولية عليه أن يعيشها ويريدها (والكتابة والحياة يجب أن تكونا بالنسبة إليه شيئاً واحداً، لأن الفن ينقذ الحياة، بل لأن الحياة تعبر عن نفسها فى مشاريع، ولأن مشروعه هو الكتابة) لكن ليس عليه البتة أن يرتد إلى هذه المسئولية ليحاول أن يتبين ما ستكونه بالنسبة إلى أحفاده. وليست المسألة بالنسبة إليه أن يعرف ما إذا كان سيحدد حركة أدبية ويجعل منها مذهباً أو مدرسة، بل أن يلتزم الحاضر» .(٥٤)

إن النتيجة التى يصل إليها «سارتر» هى أن الأديب لا محالة معبر عن الطبقات وإن لم يقف فى صف هذه الطبقة، فهو حتماً سيكون فى صف تلك التى تعاديها، ومن هنا تنبع المسئولية الواعية للكاتب ازاء الواقع الاجتماعى.

فلا وجود إذن ـ سواء كان الرأى لـ «سارتر» أو للماركسيين، لأدب فوق الطبقات، أو أدب معلق غير منحاز، فالذى يوجد دائماً، ويوضحه تاريخ الأدب هو أدب يعبر عن هذه الطبقة أو تلك .

(٤) الفنان والكاتب وعلاقتهما بالطبقات المحافظة :

يكتب «فيليب تودى Philip Thody» فى كتابه «چان پول سارتر ـ دراسة أدبية وسياسية Jean Paul Sartre, A Lierature and Political Study» :

«السبب الذى من أجله سقط القرن الثامن عشر فى رأى «سارتر Sartre» هو سرعة فقدان الفردوس الذى كان للكتاب الفرنسيين، ذلك لأن الطبقة المستبدة Oppressed Class قدمت نفسها للكتاب كجمهور حقيقى Real Public فى القرن الثامن عشر، ويوضح «سارتر» أن التوق السياسى للبرجوازية للحضارة العظيمة، وحرية التدين، تطابقت مع الرغبات العامة فى الحرية العظيمة التى يهدف إليها جميع الكتاب فولتير Voltaire ورسو Rousseau، وديدرو Diderot وجدوا قراءهم فى طموح البرجوازية السياسى، والذين جعلوا فى اعتقادهم فى العقل والتحليل وسيلة لتدمير الأساطير السياسية والدينية to Distroy the political and religious myths التى كانت وحدها مسيطرة باستمرار فى العصور القديمة Ancienct regime ولكن حالما فازت الطبقة المتوسطة Middle class بالثورة عام ١٧٨٩ فان الكتاب مرة أخرى القوا إلى المنفى، فالبرجوازية لم تعد فى حاجة إلى ذكائهم الانتقادى Critical intelligence لأنه لم يعد هناك ما تريد تدميره، سواء خارج تكوينها، أو ما هو استبدادى ولا معقول» .(٥٥)

لقد جاءت البرجوازية، وهى ترفع شعارات الحرية والمساواة، وكان الكتاب أداتها فى نشر أفكارها، وبذلك أطلقت طاقات عظيمة للابداع،

وفجرت ينابيع الالهام، إلا أنها وقد صارت «سلطة» أو «دولة» State فإن الوضع قد تغير تماماً، وصارت تنظر إلى الفنان والكاتب على أنه «شيء مريب تافه تحيط به الشكوك والظلال» (٥٦)، لقد تحولت الطبقة الصاعدة إلى طبقة محافظة، رجعية Reactionary Class، وبذلك فرضت قيودها على الابداع الفنى والأدبى.

يقول سارتر «حين تكون الطبقات صاحبة الامتياز موطدة المبادئ قريرة العين بها وحين يكون ضميرها مرتاحاً راضياً، وحين يجد المضطهدون المقتنعون أعظم الاقتناع بأنهم مخلوقات دنيا، ما يرضى غرورهم فى شرطهم الذليل، فإن الفنان يكون فى بحبوبة ونعيم من أمره، فالموسيقى قد توجه باستمرار منذ عصر النهضة، حسبما تقول (٥٧) إلى جمهور من الاختصاصيين، لكن ماذا يكون هذا الجمهور إن لم يكن الأرستقراطية الحاكمة التى لم تكتف بأن تمارس فى طول البلاد وعرضها سلطات عسكرية وحقوقية وسياسية وادارية فجعلت من نفسها فى أزمنة محددة محكمة للذوق، ولما كانت هذه النخبة بالحق الإلهى تقدر ماهية الوجه الانسانى، فقد كان في وسع المغنى أو رئيس جوقة المرتلين أن يسمعا الانسان بأسره سيمفونياتها وتراتيلها، وكان بوسع الفن أن يزعم أنه انسانى النزعة لأن المجتمع كان ما يزال (انسانياً).» (٥٨)

فلم تقم السلطة الحاكمة بأمورها السياسية والمدنية فحسب بل فرضت أيضاً «ذوقها» على الجمهور، وكان الفنان ملبياً لمتطلبات الارستقراطية، وادعت بكل ما فى هذه الادّعاء من فجاجة وزيف بأنها تمثل الانسانية جمعاء، وكان الفنان خادماً لتصوراتها وذوقها والتى هى بالضرورة لا انسانية، بحكم محافظتها ورجعيتها، فإنها تدمر الروح الانسانية كما تدمر الفن .

إن المجتمع الذى يرتد إلى الماضى أو الذى «يغلب عليه الانحلال لابد أن ينعكس هذا الانحلال فى الفن أيضاً مادام فناً صادقاً » (٥٩)، ذلك أن الفنان أو الأديب إنما يعبر عن جملة من التناقضات والتغيرات داخل البناء الاجتماعي والعلاقات الكائنة بين البشر الذين يعيشون فيه، وبذلك تختلف رؤية الفنان وتصوراته بتغيير المجتمع وتطوره، فالكاتب فى مجتمع برجوازى ثورى، يختلف عنه فى مجتمع برجوازى ـ أيضاً ـ لكن بعد أن استقرت السلطة لدى الرأسماليين وتربعوا فوق كراسى الحكم، وغالباً ما تكون أحلام الكاتب فى مواجهة مصالح الطبقات المحافظة .

«ولقد أدى الانتصار السياسى لطبقة البرجوازية، وطالما تمناه الكتاب ما وسعهم إلى قلب أوضاعهم رأساً على عقب، وإلى تشككهم فى كل شيء حتى فى مضمون الأدب نفسه، حتى ليمكن أن يقال أنهم لم يبذلوا هذه الجهود الكثيرة إلا ليمهدوا لضياعهم ضياعاً أكيداً. ولا شك أنهم ساعدوا على تملك البرجوازية للسلطة بتدماج قضاياهم الأدبية فى قضية الديمقراطية السياسية، ولكنهم كانوا عرضة لرؤية موضوع مطالبتهم يختفى فى حالة الانتصار ذلك الموضوع الذى طالما رددوه فى مؤلفاتهم، ويكاد يستغرقها جميعاً، وبالاختصار تحطم ذلك الانسجام العجيب الذى ربط مطالب الأدب الخاصة بمطالب البرجوازيين المضطهدين منذ تحققت مطالب هؤلاء وأولئك . وكانت المطالبة بحرية الكتابة وحرية البحث فى كل شيء هدفاً جميلا مادام ثم ملايين من الناس حنقين على أنهم يستطيعون التعبير عن عواطفهم ولكن منذ حصل هؤلاء على حرية التفكير والاعتراف وعلى المساواة فى الحقوق السياسية أصبح الدفاع عن الأدب مسألة شكلية محضة لا ترضى أحداً، ووجب البحث عن موضوع آخر للأدب، وفى نفس الوقت فقد الكتاب

وضعهم الممتاز، وكان أساس ذلك الوضع الممتاز هو الصدع الذى كان قد شطر جمهورهم ويسر لهم اللعب على كلا المسرحين ولكن هذا الصدع قد التحم، فابتلعت البرجوازية طبقة النبلاء أو كادت، فكان على الكتاب أن يستجيبوا لمطالب جمور موحد، وضاع كل أمل لهم فى خروجهم من طبقتهم الأصلية، فهم وليدوا طبقة برجوازية، معولون بمن يقرأ لهم من البرجوازيين، وعليهم أن يظلوا كبرجوازيين، وقد انطبقت عليهم البرجوازية كالسجن» . (٦٠)

هذا الوضع الجديد فى رأى سارتر، بعد انتصار البرجوازية الذى وجد الكاتب نفسه فيه، وقد سجنته البرجوازية ـ المحافظة ـ بعد تسلمها السلطة واستخدمته ضد أحلامه وطموحه، فقد فقد التناقض الذى كان ييسر له اللعب على شطرى الجمهور، فقد التحم (النبلاء ـ البرجوازية الصاعدة)، وحددت له البرجوازية مجالاته تحديداً صارماً ـ على حد قول «سارتر» : «فالمثالية الذاتية والنزعة النفسانية والحتمية، ومذهب المنفعة وروح الجد كما فى «باسكال Pascal» هى الأمور التى كان على الكاتب البرجوازى أن يعكس صورها لجمهوره قبل كل شيء. فلم يعد يطلب من الكاتب أن يبعث ما فى العالم من كثافة وغرابة، بل تحليل هذا العالم إلى انفعالات أولية ذاتية تجعله أسهل هضماً ـ ولا يطلب منه كذلك العثور فى أبعد أغوار حريته على أعمق ما فى القلب من حركة، ولكن مطابقة (تجربته على تجارب الآخرين) . فكتبه تجمع ـ فى وقت ـ معاً بين كونها قوائم احصاء لما اختص به البرجوازيون، من حكمة ووسائل صغيرة فى آداب المراسم والعادات، ونتائج بحوثه فيها مقررة سلفا، فقد حُدِّدَت له سلفاً درجة التعمق فى البحوث، واختيرت له الدواعى النفسية، واخضع الأسلوب نفسه لقواعد كثيرة مغمض العينين، ولكن الأدب

بذلك قد اغتيل اغتيالا» .(٦١)

لقد أدى تحول البرجوازية إلى طبقة محافظة، إلى سيادة الروح التحليلية والوقوع فى أسر النمطية وتلبية حاجات البرجوازية بصورة تلقائية، والذى أدى بدوره إلى سجن الأدب واغتياله.

وإذا كان هذا ما رآه «سارتر» فإن المفكر الماركسى «إرنست فيشر Ernst Fisher» يؤيده فى هذه النقطة، حين يرى أن التناقضات الداخلية للرأسمالية والتى بدأت مع تسلمها السلطة (قد بدأت تفعل فعلها، فالرأسمالية تنادى بالحرية فى حين تمارس فى الواقع مفهومها الخاص للحرية، وهو المفهوم المتمثل فى عبودية الأجر. وما زعمته من اطلاق العنان لكافة الطاقات الانسانية كان فى الواقع خضوعاً لشريعة الغاب المتمثلة فى المنافسة الرأسمالية، كما أنها الزمت الشخصية الانسانية المتعددة الجوانب بالتخصص الضيق (٦٢). فهما يتفقان على أن البرجوازية تعمل على سيادة الروح التحليلية، وتدفع الفنان أو الأديب إلى منشعب ضيق من العلاقات والجوانب الانسانية ـ وبذلك تحد من حريته ـ فتحد من طاقاته الابداعية . فسيادة الطبقة المحافظة تقف حائلا دون الابداع لأنها تحول دون الحرية الانسانية.

ولقد علق «موريس كرانستون» على نص «سارتر» السابق فى محاولة منه لتحديد الفارق بين ما يدعو إليه «سارتر» من الحرية، وبين تلك التى يدعو إليها الماركسيون فكتب فى كتابه «سارتر بين الفلسفة والأدب» :

«إن الذى يذكره «سارتر» هنا شيء أصيل، إن ماركس وكثيراً من النقاد اليساريين البرجوازيين (أنفسهم) يستصوب الجبرية، ومن المبادئ الرئيسية فى الماركسية أن الطريقة الوحيدة للسيطرة على العالم هى فهم طبيعته الجبرية. أما

«سارتر» فهو المنظر الاستثنائى من الجناح اليسارى فى رفضه للجبرية كفلسفة للبرجوازية.، وصراحة أن أصحاب النظريات البرجوازية الذين يهاجمهم سارتر جبريون سيكولوچيون، بينما الماركسيون جبريون اقتصاديون، لكن هذا أمر عارض، إن اعتراض سارتر موجه ضد أية نظرية تنكر الحرية الانسانية، إن رأيه قائم على الحرية الانسانية كشرط ضرورى على الأقل لبعض أشكال الفن والأدب التخيلى يقيناً .

ولا يقصد سارتر اطلاقا أن يوحى على أية حال بأن الحرية الانسانية يمكن تناولها بخفة أو يسلم بها . فمن أهم النقاط فى أعمال سارتر أن الحرية (حمل) على كاهل البشرية إنها شيء نتحمله بشجاعة وأحيانا نتحمله بطولة حقيقية. ولقد وجدت هذه الفكرة تكاملها الكبير فى مسرحية سارتر الأولى (الذباب) ». (٦٣)

إن البرجوازية التى كالت المديح للحرية، كانت أول من نقضها، وأول من حدد عالم الكاتب إلى الحد الذى جعل الرومانتيكيين ـ الذين كانوا مبتهجين بها ودعاة لسيطرتها أو تحررها بالأحرى ـ يشيعونها بالاحتقار، ولعلنا نتساءل ـ كما تساءل «ج. بليخانوف» «لماذا احتقر الرومانتيكيون البرجوازية» ؟ ـ نستطيع معرفة ذلك من خلال كلمات «تيودور دى بانفيل Theodore de Banville (إن قطعة الخمســـة فرنكات أهم من أى شيء آخر) (٦٤) فإن روح التجارة والربح وهوس التراكم هى المحددات لقيمة أى شيء بالنسبة للبرجوازية، وبذلك صار «الواقع الوحيد الذى يقرر الكاتب البرجوازى أن يأخذ له حسابه هو الحياة الداخلية، ولا يسعى إذا ما خرج منها إلا إلى الهروب من نفسه : فى الماضى أو عبر الفضاء أو فى اللا واقعى إن ذكريات الطفولة تمثل فى المكتبات البرجوازية مكانة الصادرة فتثار حولها عن طواعية بمواضع تأصل

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الجذور : المنظر الطبيعي البيت، الأسلاف، إن الطفل اللا مسئول، اللا اجتماعي، المنفصل، هو النموذج الذى يود المثقف اليميني ـ أن يخلده في الحياة» [٦٥].

وقد وضع الجمهور البرجوازى معاييره للتذوق، وللفهم، فأقصى ما يخشاه، وما يرتعد له خوفاً هو المساس بالمبادئ، والغوص فى أعماق القلوب، وموهبة الفنان شيء مزعج ومرعب بالنسبة لهذا الجمهور المحافظ، والأشياء السهلة هي الأكثر رواجاً، لأن القريحة فيها رهينة القيد تدور حول نفسها، وفيها تسكين للخواطر فى خطب منمقة متوقعة ذات طابع من الوفاق والمسالمة» [٦٦] على حد قول «سارتر» فمع سيادة النزعة المحافظة ينتهى الأدب والفن، وتسود الروح اللا انسانية، والنمطية، وتنتشر التفاهة، والنفعية فى آن معاً.

(٥) الأدب والفن والحزب الشيوعى :

إذا كان وضع الكاتب اليمينى، أو الكاتب المحافظ المأسور بالطبقة البرجوازية، هو كما أسلفنا بتلك الحال من المحدودية والعجز، فإن الكاتب الثورى والفنان الحقيقى ـ الذى يستحق هذا اللقب ـ على النقيض من ذلك تماماً، فان مواهب أى فنان حقيقى نى العصر الحديث تسمو عالية فى عظمتها إذا ما حقق الفنان شخصيته بالأفكار التحريرية العظيمة فى عصره بشرط أن تكون هذه الأفكار جزءاً لا يتجزأ من كيانه، من لحمه ودمه وروحه لكيما يستطيع التعبير عنها بحق كفنان، ومن ناحية أخرى يجب أن تكون له القدرة ليحكم على القيمة الفعلية للمبتكرات الفنية التى يبتدعها بين آونة وأخرى منكروا البرجوازية المعاصرون له » .[٦٧]

لقد كان «بليخانوف» يضع يده على لبّ موضوع الالتزام Commitment في الفقرة السابقة، والتي تختلف كثيراً عما ساد من فكرة الالزام، وذلك حين جعل عظمة الفنان بتعبيره عن الأفكار التحريرية في عصره وشرط أن يكون ذلك نابعاً من داخله وليس مفروضاً عليه، وبالتالى يمكننا ـ وفقاً لبليخانوف ـ أن نرى أن العكس أيضاً صحيح.

ولقد تابع «الماركسيون» المعاصرون فكرة «بليخانوف»، وازدادوا مغالاة، فرأوا أن «الفــــن فى المجتمع الطبقى يحمل طابعاً طبقياً ويميل إلى التحزب»(٦٨). بل وحدد أيضاً (ف. آفاناسيف V. Avanasyev) ـ بكلمات قاطعة مبدأ التحزب في الفن فيتابع قائلا : «ويهاجم المراجعون Revionists المبدأ الماركسى اللينينى لتحزب Partisanship الفن، ويعارضون توجيه الحزب الشيوعى للفن، ويعتبرون ذلك بمثابة قيد على حرية ابداع الفنان واخضاع الشخصية الفنية.. الخ، فى الواقع ومهما يكن من أمر فان مبدأ تحزب الفن يؤكد الفكرة السامية ـ غنى المضمون للفن الاشتراكى، وتوجيهه لكى يحل كافة المشكلات الاجتماعية الملحة. إنه شرط ضرورى للحرية الحقيقية اللازمة للعمل الفنى».(٦٩)

وإذا كان «ف. آفاناسيف» ـ يبدو فجاً ومبالغاً فى رأيه ـ والذى يبدو أن هناك فارقاً واضحاً بين رأيه ورأي بليخانوف، فإننا نرى أن « ج. فريفيل» ـ الماركسى الفرنسى المعاصر يقف معه فى نفس الخندق، ويردد نفس الكلام حين يكتب «لم يكتف «لينين» كما اكتفى «انجلز» عام ١٨٨٤ بمطالبة الكتاب الاشتراكيين أن يزعزعوا تفاؤل العالم البرجوازى دون أن ينحازوا انحيازاً واضحاً للحزب، فهو يقرر أن الواقعية تشتمل فى ذاتها على الروح الحزبى وهو يرى أن اضطلاع الكتاب بمهمتهم على هذا الأساس يوفر الشروط الضرورية

لأدب أكمل تعبيراً وأكثر واقعية موضوعية.

آهاب «لينين» بالكتاب أثناء ثورة ١٩٠٥ أن يتخذوا موقفاً انحيازياً، وأن يحتضنوا قضية الطبقة المنتجة. ويدخلوا فى صنعها جهاراً وبمحض ارادتهم، إذ على رجال الأدب ابان نضال الجموع الحاشدة وحماستها أن يضعوا أنفسهم فى خدمة الملايين بل عشرات الملايين من العاملين» . (٧٠)

وجاء فى لائحة اتحاد الكتاب السوفيت «أن الشرط الأساسى الحاسم لتطور الأدب وأستاذيته الفنية والفكرية والسياسية وفعاليته العملية هو الارتباط بسياسة الحزب والسلطة السوفيتية، وذلك باشتراك الكتاب الفعلى فى تشييد البناء الاشتراكى ودراستهم الواعية العميقة للواقع، وخلال سنوات ديكتاتورية الطبقة العاملة، فإن الأدب والنقد السوفيتى يزحفان بجانبها، وعلى هدى من الحزب الشيوعى لصنع مبادئ الابداع الفنى الجديدة» (٧١) ولقد كانت لهذه النظرة الميكانيكية التى وضعت الأدب والفن فى خدمة الحزب، وكل ما عدا ذلك باطل، وكان ما تمخضت عنه الفترة الستالينية ـ حيث كان على رأس اتحاد الكتاب المنظر الستالينى «زدا نوف Zhdanov» ـ من محاكمات تنطق بمعاداة أصيلة، وفهم مغلوط لروح الفن الأدب، كان هذا المناخ هو الذى دفع بـ«سارتر» إلى شن هجومه على هذه الأفكار المبتذلة، فكتب :

«إن غثيانات «البوا» الشيوعية العاجزة عن الاحتفاظ ببيكاسو الضخم الحجم أو عن لفظه لا تضحكنى: ففى عسر الهضم الذى يشكو منه الحزب الشيوعى ألمح أعراض عدوى تسرى إلى العصر بكامله » (٧٢).

إن «بيكاسو» هو الذى كتب عنه أيضاً المفكر الفرنسى الماركسى «روجيه جارودى » مقاله المطول فى «واقعية بلا ضفاف» : «يرى بيكاسو، ككل

الثوريين أن التوصل إلى تفسير جديد للعالم لا يكفى، وإنما يتعين تغييره وإعادة بنائه لا وفقاً لقوانين الطبيعة والمجتمعات المنسلخة فحسب، ولكن وفقاً للقوانين الانسانية الصرفة، وتصوير بيكاسو يعيد خلق كل شيء بعمل كامل مع صنع الحب والأيدى والقلب والفكر» . (٧٣)

وأيضاً على النقيض من رأى «آفاناسيف» ، وأئمة اتحاد الكتاب السوفيت ، «وجون فيريفيل» ـ الماركسى وعضو الحزب الشيوعى الفرنسى ـ يرى «جورج لوكاتش» المفكر الماركسى الهنغارى» بأن الكاتب تقدمى بشكل طبيعى، ذلك أنه يملك احساساً تجاه موقف الطبقة المعذبة» (٧٤). وقد كان هذا أيضاً رد فعل ضد الستالينين، والزادانوفية. وسارتر الذى كان يدشن حملته للالتزام لم يكن يفرط فى القيمة الفنية، وفى حرية الأديب والفنان، وقد كتب، فى مواقف ـ فى هذا الشأن :

«إن بيان براغ يقول ما معناه تقريباً : من الواجب خفض مستوى الموسيقى برفع مستوى الجماهر الثقافى. فإما هذا لا يعنى شيئاً، وإما إنه اقرار بأن الفن وجمهوره لن يتلاقيا إلا من خلال الوضاعة المطلقة، وإنك لعلى صواب حين تلاحظ أن الصراع بين الفن والحياة أزلى لأنه يعود إلى ماهية كل منهما . لكنه اتخذ فى أيامنا مشكلا جديداً وأكثر حدة : إن الفن ثورة دائمة، ومنذ أربعين عاماً والوضع الأساسى لمجتمعاتنا وضع ثورى، والحال أن الثورة الاجتماعية تستلزم نزعة محافظة جمالية، بينما تستلزم الثورة الجمالية غصباً عن الفنان بالذات نزعة محافظة اجتماعية . و«بيكاسو» الشيوعى الصادق، المدان من قبل السادة السوفياتيين. والممول المعتمد للهواة الأغنياء فى الولايات المتحدة، هو صورة حية لهذا التناقض » (٧٥).

فقد كان «بيكاسو» دليلا ساطعاً على هذا التناقض الصارخ للقضية، ولعل فى هذا أيضاً تكمن عظمة «بيكاسو»، ولكنه كذلك كان مثالا صارخاً على ضيق أفق السوفيت والستالينين بشكل عام، والتى كانت آراؤهم فى الفن وممارساتهم سبباً فى أن «ليون تروتسكى» كتب وهو فى منفاه بالمكسيك عام ١٩٣٨ ـ معبراً عن رأيه فى الأدب والفن فى عصر «ستالين» إذ يعبر (أى الأدب والفن) عن تدهور عميق ـ فى رأيه لثورة الطبقة العاملة. (٧٦)

وقد كان الموقف الماركسى «غير الموحد» وغير المنسجم فى معظم الأحيان مع الجدل الماركسى والطبيعية الديناميكية للفكر الماركسى (لمؤسسيه، ماركس، إنجلز) والذى استبدل برؤيا ميكانيكية لعلاقة الأدب والفن بالحزب، مما دفع عدداً من الماركسيين ـ وعلى رأسهم «ليون تروتسكى» رفيق لينين فى التحضير للثورة إلى نقد هذه المواقف الرسمية، وكانت أيضاً هذه المواقف عرضة لانتقادات عديدة لأنها كانت ترى خروجها على طبيعة الأدب والفن الذى لا يتم ابداعه إلا فى حرية، وقد كان «سارتر» ـ على حد قول «ر.م. البيريس » رغم كونه يدعو إلى الالتزام، إلا أنه «ينبغى أن نقرر أن الالتزام الذى يتحدث عنه «سارتر» ليس هو أبداً آخر الأمر التزام الحزب الشيوعى، إن الحزب الشيوعى يفترض الدخول فى منظمة، وقبول خطة السير العامة، أما الالتزام فى رأى «سارتر» ، فيقوم بكل بساطة على أن يكون للمرء رأي فى الأحداث الاجتماعية والسياسية، وأن يصرح بهذا الرأى، ولكنه يحتفظ لنفسه بحريته الفردية » (٧٧)

كما كتبت «إيريس موردخ Iris Murdoch» بهذا الصدد أيضاً : «إذا كان الحزب صحيحاً فأنا أكثر وحدانية من المجنون، وإذا كان الحزب خاطئاً فان العالم قد فعله كذلك » و«سارتر» لا يعتقد أن الحزب صحيحاً، كما أنه لا

يريد أن يعتقد بأن العالم قد فعل كذلك، ذلك أن نية «سارتر» الواضحة، تقيم لنا بشكل حقيقى امكانية الطريق السياسى الوسط لتقدم لنا مزيداً من حريتنا الواعية، من أجل أن تقرر المصير الذى هو الآخر، من جملة المختارين المتصادمين، والذى وجد ليقدم تأكيد قيمة البرئ والفردية الحيوية المهددة من قبل الجانبين، وعلى ذلك فإن سارتر كمفكر منهجى للطريق الثالث لا يملك موضوعية يتعلق بها، أكثر من امتلاكه إلى هذه اللغة العقائدية الأخيرة فى تقديره الشخصى الانسانى، لقد نزع سارتر فى النهاية التشعب الميتافيزيقى التقليدى للطريق الثالث) (٧٨)

فقد كان سارتر يقف موقفاً واضحاً من حرية الفنان والأديب، ويرفض أى تدخل، وكان له بذلك هذا الصدام مع «الماركسيين المدرسيين» ــ على حد تعبيره ــ وكان يعتبر نفسه ماركسياً خارج الحزب الشيوعى ــ كما أشرنا إلى ذلك فى الفصل الأول ــ وإن كانت فكرة الطريق الثالث هذه ــ والتى تعنى طريقاً سياسياً يقف بين الاشتراكية وبين الرأسمالية، وانما هى محض اجتهاد من الأديبة «إيريس موردخ» ــ وكان يرى أن الأدب والفن مع الحرية وهنا يلتقى مع «ليون تروتسكى» (٧٩) فى أن الأدب ورجل الثورة يلتقيان معاً فى «مبدأ التحرر الانسانى» .

وإننا نرى أنه إذا كان الفنان أو الأديب ــ كما وصلنا بالنتائج السابقة ــ وثيق الصلة بالمجتمع، والتغيرات الاجتماعية والسياسية التى تعتمل داخله، فإننا نرى أن هناك فارقاً جوهرياً بين أن يكون هذا الفنان أو الأديب مبدعاً، وبين أن يكون داعية سياسية وأن دوره الأساسى هو فى وظيفته النوعية أديباً أو فناناً، وليس فى ترديد مقولات سياسية أو كونه يضع الابداع فى ذيل السياسية، ولذا فاننا نرى أن سارتر الذى فصل بين الحزب وبين الأديب والفن، وانتقد بشدة

الحزب الشيوعى، والستالينية، نراه، يلتمس الطريق الأصوب، وهو بذلك وثيق الصلة برأى الماركسيين المبدعين، على عكس الماركسيين المدرسيين، والذين نراهم قد خرجوا على الجدل الماركسى، وديناميكيته، إلى ميكانيكية فجة .

(٦) هدف الكاتب :

إذا كان الكاتب ـ كمبدع ـ وثيق الصلة بالمجتمع، فما هى إذن وظيفته؟ أو ما هو هدفه من الكتابة؟

يقول «سارتر» (لم يكن هدفنا ادخال السرور على الجماهير، بل هزهم بعنف، إن كل شخصية مصيدة تصيد القارئ، والقارئ بين مختلف الشخصيات تتقاذفه وتسلمه من وعى لوعى، مرة تثيره، يثيره قلقهم، ومرة يغمره حاضرهم ويحس بنفسه تحت ثقل مستقبلهم وتقضه رؤياهم وأحاسيسهم كما لو كانت تلالأ لا ترتقى) (٨٠).

فهدف الكاتب إذن ليس الترفيه، وقطع الوقت بتسلية الجماهير، وإنما هو اثارة قلقهم، هزهم بعنف، اصطيادهم فى موقف، والتأثير فى وعيهم، ولكن إلى أى اتجاه يقود الكاتب القارئ، ومن أى منطلق ينطلق سارتر؟

يقول فيليب تودى Philip Thody فى كتابه عن سارتر: «نقطتان هامتان احداهما سياسية والأخرى فلسفية، توجهان نظرية سارتر فى الأدب، سياسياً: الكاتب يقوم بوظيفة خاصة فى المجتمع وككل الناس هو مسئول عن الأحداث التى تحدث فى عصره وفلسفيا: فإن من واجبه حماية العالم من الصدفية Centingency وهو بقيامه بهذه المهمة يقوم بأفضل استخدام ممكن لحريته» (٨١).

إن الكاتب الذى يعيش عصره، ويحس مسئوليته تجاه القارئ الذى يتوجه إليه يعرف «أن الكلمات ـ على حد تعبير بريسى بارين Brice Parain (مسدسات عامرة بقذائفها) فإذا تكلم الكاتب فإنما يصوب إلى مكتنه الصمت ولكنه إذا اختار أن يصوب فيجب أن يكون « تصويب رجل يرمى إلى أهداف، لا تصويب طفل على سبيل الصدفة مغمض العنين، ومن دون غرض سوى السرور لسماع الدوى ». (٨٢)

والكاتب انما يهدف إلى تغيير الواقع بهذه الكلمات ـ القذائف ـ ولكن أى واقع ؟ هل هو تغيير واقع الأرواح ؟

يرد «سارتر» (لا تقصد بذلك تبديل الأرواح، لأننا نترك عن طواعية كاملة توجيه الأرواح للكتاب الذين لهم زبائن متخصصون » (٨٣) ولكن الواقع الذى يريد «سارتر» من الكاتب تغييره، هو الواقع الاجتماعى للانسان، وتغيير «مفهومه عن ذاته» (٨٤) فى نفس الوقت .

ولقد كتب الكاتب السوفيتى «اليكسى متشنكو Alexi Metchenko متهكماً، «وفقاً لقول زمياتين Zamyatin كانت الكتابة للشعب تعنى التخلى عن الفن وهجر الغابة الكثيفة التى يشق فيها الكاتب طريقه الخاص منفرداً إلى (الطرق المألوفة)(*)، حين أعلن أندريه بلى Andrai Bely أن (لفكرة الالتزام الواعى فى سبيل الآخرين مذاق يبعث فى نفسى التقزز)(**) لم يكن يرفض حينئذ مبدأ الالتزام الذى لم يكن يعرفة، وانما كان يرفض فكرة الطبيعة الاجتماعية للفن، وكان يرفضها باسم الفردية Invdividualism»(٨٥) وفى موضع آخر يحدد بشكل قاطع مفهومه بأن «الكاتب يحمل فى أعماقه» خلال تطوره، سمات السياسى، وخادم المجتمع The Serven of sociey والشورى الوفى

لأفكار الحزب » (٨٦)

وهذا ما يريده الكاتب السوفيتي «متشنكو» في المجتمع الاشتراكي، ورغم أن سارتر يرى أن هدف الكاتب هو تغيير المجتمع، وهزه بعنف، وأن هذا يتفق مع روح الماركسية إلا أن ما يراه «متشنكو» يكاد يكون التزاماً للكاتب وحداً من حريته، لا يقبله «سارتر» .

«إن وظيفة الكاتب أن يتكلم بوضوح وبساطة، وإذا فشلت الكلمات في تأدية واجبها فإن وظيفة الكاتب يجب أن تحول هذا الفشل إلى نجاح» .(٨٧)

«فان الهدف النهائي للفن هو اصلاح Reclaime هذا العالم بتصويره كما يكون Reaveling، ولكن كما لو كان منبعاً للحرية الانسانية، بكلمات أخرى فان هدف الأدب هو أن يفعل ما اراد روكنتان Roquentin أن يفعله بعد سماعة (بعض هذه الأيام Some of these days قهر صدفية العالم بجعله حاضراً كما تبغي ذلك ارادة الانسان، وبمهارة فائقة، فإن سارتر قد ربط بين طموحه الفلسفي المبكر وبين انشغاله المتأخر بالسياسة : ان العالم يمكن فقط أن ينقذ من الطارئية (الصدفية) إذا كان الكتّاب والجمهور ـ معاً ـ أحراراً في أن يكتبوا أو أن يقرءوا كما يحلو لهم » . (٨٨)

إن الكاتب الذي يتوجه إلى حرية القارئ، لا يمكن إلا أن يكون حراً، حتى يستطيع أن يقهر هذا التخبط، وتلك العشوائية الموجودة في العالم، وجعله أكثر عقلانية، وتقديمه إلى وعي القارئ، إن مثل هذا الكاتب لا يمكن أن يكبله حزب بآرائه الجامدة أو أن تفرض عليه حدود ما، فهو «الحرية».

والكاتب ـ على حد قول سارتر ـ «سيعيد ـ على سبيل المثال ـ ترميم أو بناء منظر أو مشهد من الشارع أو حدث من الأحداث .

١ ـ من حيث أن هذه التفردات هى تجسدات للكل الذى هو العالم .

٢ ـ فى الوقت نفسه من حيث أن الطريقة التى يعبر بها عنها تشهد على أنه هو نفسه تجسد مغاير للكل عينه (العالم المستبطن) .

٣ ـ من حيث أن هذه الثنائية التى لا تذلل تسفر عن وحدة صارمة ولكنها وحدة تسكن الموضوع المنتج دون أن تظهر نفسها للعيان » .[٨٩]

فإذا كان الكاتب من خلال اعادة بناء أو ترميم مشهد من مشاهد الواقع الانسانى انما ينقل إلى القارئ العالم من خلال رؤيا واعية إلى وعيه، وإنه برؤيته هذه إنما يساعد على تغيير الواقع الاجتماعى للانسان، فى رأى سارتر» ، فان الكاتب الماركسى «برتولد بريخت» يرى «أن النظرة الجمالية السائدة فى مجتمع يحكمه صراع الطبقات تتطلب أن يكون الأثر (المباشر) للعمل الفنى هو اخفاء الفروق الاجتماعية بين المتفرجين [٩٠]، بحيث تنشأ منهم أثناء استمتاعهم بذلك العمل، جماعة لا تنقسم إلى طبقات وإنما تكون وحدة «انسانية شاملة» ، أما وظيفة (المسرحية الأرسطاطاليسية، التى نادى بها بريخت فانها على العكس من ذلك، هى ابراز الفوارق بين المتفرجين، الأمر الذى يتحقق عن طريق الغاء الصراع وبين الفكر والشعور، وهو الصراع الذى نشأ مع النظام الرأسمالى)[٩١] .

فالوظيفة الأساسية للعمل الفنى هى تعميق الصراع الطبقى، وذلك عن طريق مخاطبة العقل الواعى، لا مخاطبة العاطفة، وبذلك ابتدع «بريخت» ، الأسلوب الملحمى والتغريب فى مسرحه.

ويرى الكاتب الماركسي «ارنست فيشر Ernst Fischer» أن السبب الذى يتطلب وجود العمل الفنى لا يمكن أن يبقى ثابتا رغم تطور المجتمع، فوظيفة الفن فى مجتمع طبقى يحتدم فى داخله الصراع تختلف فى كثير من النواحي عن وظيفته فى مجتمع بدائى لم يعرف الطبقات بعد» (٩٢)، ويؤكد «فيشر» على أن الفن لازم للانسان حتى يفهم هذا العالم ويغيره»(٩٣)، «وكذلك للتنوير والحفز على العمل» (٩٤)

وإن هذا يتفق مع ما كتبه «سارتر» فى المقال الافتتاحى للعدد الأول من الأزمنة الحديثة Les temps modernes فى أكتوبر ١٩٤٥، كتب «سارتر» (ان قصدنا هو ان نساعد على احداث تغييرات محددة فى المجتمع الذى نعيش فيه) واضاف أيضاً مشيراً إلى أن نشاطه المعاضد لوجهة النظر هذه سوف يكون فلسفياً، وسياسياً، (فنحن نتحالف مع كل هؤلاء الراغبين فى تغيير وضعية الانسان الاجتماعية، ومستوى ادراكه) فاضحاً عدم مسئوليه مذهب الفن للفن، وكتب (أنا اعتبر فلوبير Flubert والإخوة جونكور Goncowrt brothers مسئولين عن المجازر التى تلت كوميون ١٨٧١ The Commune of 1871 لأنهم لم يكتبوا سطراً واحداً ليمنعوا ذلك . وفى ١٩٤٧ فى ما الأدب What is the literature اضاف أن وظيفة الكاتب ألا يدع انساناً يجهل العالم أو يدعى السذاجة» . (٩٥)

إن سارتر ـ فى فهمه لهدف ووظيفة الكاتب ـ انما يتفق مع أكثر الاتجاهات الماركسية بعداً عن الميكانيكية، وفهماً لروح الماركسية، تلك التى ترى (معه ـ أن الكاتب حر وملتزم فى آن ـ بحكم وضعه الطبقى ـ وأن هدفه هو هز العالم بعنف، وتغييره وتغيير الواقع الاجتماعى للانسان، عن طريق ايقاظ وعيه، وتعميق الشعور بالفوارق الطبقية وفضح الرؤى التى تطمس

هذه الفوارق، ولكنه يختلف مع بعض الماركسيين الذين رأوا أن وظيفة الكاتب هى تنفيذ تعليمات الحزب السياسية، ووضع الأدب والفن فى ذيل السياسة، ـ كما رأى الزادانوفيون ـ حيث اعتبروا أن «الرفيق ستالين قد عين الكتاب مهندسين للنفس البشرية»[٩٦] جاعلين الفن والأدب فى خدمة الفردية التى تمخضت عنها البيروقراطية والتى كانت نتيجتها الانحطاط بالأدب والفن.

(٧) الكاتب والجمهور :

إن أحد الدواعى الأساسية للكتابة، والخلق الفنى ـ فيما يرى «سارتر» ـ «يتمثل حقًا فى حاجتنا إلى الشعور بأننا ضروريين بالاضافة إلى العالم»[٩٧]، وإذا كان الكاتب حين يشرع فى الكتابة يحس بضرورته بالنسبة لهذا العالم، فما هو الكاتب إذن فى رأى سارتر؟

يقول «سارتر» فى كتابه ـ ما الأدب ـ «حينما حاولت فى مقال آخر أن أحدد حال اليهودى، لم أجد غير هذه العبارة (اليهودى انسان ينظر إليه الآخرون على أنه يهودى فمفروض عليه أن يختار لنفسه على أساس ما حدده الآخرون له من موقف، لأن من بين صفاتنا ما مصدره الوحيد أحكام الآخرين علينا، والأمر فى حال الكاتب أكثر تعقيداً، لأنه ليس هناك انسان مضطر لاختيار مهنة الكتابة لنفسه، وإذن فالحرية هى الأصل فيها، فأنا أولا مؤلف بمقتضى مشروعى الحر فى الكتابة، ولكن لا يلبث أن يتبع ذلك أن اصير انسانًا ينظر إليه الآخرون على أنه كاتب، أى عليه أن يستجيب إلى بعض المطالب، قد قلده الآخرون ـ أراد أو كره ـ وظيفة اجتماعية، ومهما يكن الدور الذى يلعبه عليه أن يقوم به كما يتمثله الآخرون»[٩٨].

إن هذا يعنى أن الآخرين يلعبون الدور الأساسى فى تقليد الكاتب

مهمته، أى أن القراء «الجمهور» هم أصحاب اليد الطولى فى هذا الأمر، ولكن أليس تفسير عمل الكاتب واعطائه هويته بالرجوع إلى الجمهور يوقعنا فى مغالطة ؟

لقد فطن «سارتر» إلى ذلك، ورأى أن «الجمهور يهيب بالكاتب أن يضع أسئلة يوجهها إلى حريته، والبيئة قوة دافعة إلى الخلف [٩٩]، ولكن الجمهور على النقيض انتظار، وفراغ يملأ . وتطلع، فيما لهذه الكلمات من معانى حقيقية ومجازية، وبعبارة أوجز، الجمهور هو الطرف الآخر» . [١٠٠]

إن أهمية القارئ بالنسبة لـ «سارتر» توضع فى مركز الصدارة فى نظريته عن الأدب، فهو ـ أى القارئ ـ ليس فقط الذى يعطى الكاتب هويته ككاتب، وانما أيضاً «يجب أن يكون خالقاً للرواية، فالأهمية كامنة فى قراءة القارئ للرواية بشكل دقيق، ثم (تسليفها) عواطفه وشموله فى عمل عقائدى مدعم فى العمل نفسه» [١٠١]، والكاتب أيضاً توجد بينه وبين قرائه عملية جدلية، تأثير وتأثر، فالجمهور يعطى الكاتب هويته، والكاتب Writer وهو إذ يتوجه لقرائه إنما يحدد جمهوره على أساس نوعية ما يكتب، ومفهوم ما يدخله فى أدبه .. ومن هنا يتم عند «سارتر» التوحيد بين الموضوع والجمهور» [١٠٢] وذلك لأن موضوع الأدب عند سارتر إنما يقوم على أساس الانسان فى العالم، وبذلك الجمهور ـ يصبح موضوعا فى نفس الوقت .

فالعمل الأدبى إن لم يكن موجهاً إلى الآخرين ـ إلى الجمهور ـ فإنه بذلك يكون مجرد كلمات لا طائل من ورائها، والقارئ شرط ضرورى لوجود الكاتب وعملية الكتابة نفسها، «فليس صحيحاً أن يكتب الانسان لنفسه، وإلا كان ذلك أروع فشل، وإذا شرع المرء فى تسجيل عواطف نفسه

. .بلغ جهده، أن يستديم هذه العواطف فى نفسه واهية ضعيفة
.شاط الفنى الخالق إلا لحظة تجريدية مبتورة بالنسبة للعمل
ى»[١٠٣] وعملية الكتابة تتطلب عملية القراءة ـ على حد قول «سارتر»
.. والعمل الأدبى دعوة من الكاتب إلى القارئ، من حرية الكاتب إلى حرية القارئ، ولكن إذا سأل سائل والام تلك الدعوة من الكاتب؟ فالاجابة ميسورة : بما أن لا سبيل إلى العثور فى الموضوع الأدبى على السبب الكافى لظهوره فى هذا المجال الفنى، لا فى نفس الكاتب (إذ ليس فيه سوى أنواع من التوجيه ادراكه) ولا في تفكير الكاتب، إذ أن ذاتية الكاتب التى لا يستطيع أن يتجاوزها وحدودها ليست مبرراً للخروج منها إلى (الموضوعية)، إذن ظهور العمل الفنى حدث جديد لا سبيل إلى شرحه بالأفكار الذاتية السابقة عليه، وحيث أن الخلق الموجه بداية مطلقة، إذن هو من ثمرات حرية القارئ فى أصفى ما تحمل هذه الحرية من معنى. وبذا تكون الكتابة دعوة موجهة من الكاتب إلى حرية القارئ لتكون عوناً للكاتب على انتاج عمله» [١٠٤]، ويجب أن نفرق بين الدعوة التى تتوجه بها الكتابة أو الكاتب إلى حرية الجمهور (أو الانسان) وبين ما تقوم به الآلات التى تخدم هذه الحرية، فالكتاب لا يخدم الحرية، ولكنه يستثيرها للعمل ويفجر طاقاتها الكامنة فيها، وهنا يتم التكامل بين الكاتب والقارئ.

والعمل الفنى لا وجود له إلا حين النظر إليه، عكس ما رآه كانت Kant من أن «العمل الفنى يوجد أولا ثم ينظر إليه» [١٠٥] فوجود الجمهور عنصر جوهرى وأولى فى وجود العمل الفنى، ونحن نلاحظ أن «سارتر» حين يتحدث عن الكاتب فإنما يتحدث دائماً عن «الناثر» ويترك أمر الشعر، فهو يفرق بين الشعر والفنون من جهة وبين النثر من جهة أخرى من حيث

وظيفتها الاجتماعية، وقد اناط بالناثر كل الوظيفة واعفى منها الشعر والفنون الأخرى، وبذلك فهو يرى أن دور القارئ فى الشعر «دور كشاف، إننى أرى أن المشروع الشعرى لا يفترض التواصل بالدرجة ذاتها، وأن القارئ فى ميدان الشعر هو فى الجوهر والأساس، مشاهدى كيما يجعلنى أعوم وأنبجس من بين تلك المعانى» .(١٠٦)

ويرى أن «فى الشعر نرجسية عميقة، لكن الطريق إليها بالطبع الآخر. أما فى النثر على العكس، فهناك نرجسية لكن تتسلط عليها الحاجة الى التواصل. انها نرجسية على درجة أعلى من التوسط، أى متجاوزة باتجاه اللقاء مع الآخر الذى ستولد لديه بالأصل نرجسية » (١٠٧).

إن القارئ الذى يتوجه إليه «سارتر» إذن والذى يشغل نفسه به هو قارئ النثر، لا قارئ الشعر السلبى الذى لا يعتد بوجوده.

وهذا الجمهور الذى يتوجه إليه الكاتب، فى عصرنا الحديث، ينقسم إلى جمهور فعلى هو الجمهور الذى يقرأ الكاتب ويوجهه، وجمهور امكانى، يمكن أن يقرأ أو يؤثر. ويتساءل سارتر بهذا الصدد« أى صنوف الناس التى لا تقرؤنا يمكن أن تقرؤنا » ؟ ويقسم الناس إلى منتمين إلى «مذهب الفكر المسيحى»، أو إلى مذهب «ستالين» الفكرى على أساس الحزب الذى اتخذوه لهم حزباً، وآخرون منهم مترددون، وهؤلاء هم الذين يجب أن نتوصل إليهم وطالما كتب عن البرجوازية الصغيرة المخدوعة دائماً، السريعة بضلالها إلى اتباع دعاة الاضطراب من الفاشيين ولا اعتقد أن الكتاب قد كتبوا غالباً من أجلها(١٠٨) سوى منشورات الدعاية، على أنه يمكن الوصول إليها من خلال بعض عناصرها، وهناك أيضاً من هم أبعد منالا، ومن الصعب علينا تمييزهم،

وأصعب منه أن نؤثر فيهم، وهم هذه الشراذم الشعبية التى لم تنضم إلى الشيوعية، أو التى تنفصل عنها وتستهدف لخطر الوقوع فى عدم الاكتراث، استسلاماً منها، أو فى سخط لا تتضح صورته، ولا شىء فيما عدا ذلك : الفلاحون قلما يقرءون ـ على أنهم يقرءون أكثر قليلا مما كانوا عام ١٩١٤ ـ وأما طبقة العمال فهى خلف الرتاج»(١٠٩).

إن الجمهور الامكانى إذن ليس فى الفلاحين الذين لا يقرءون، ولا فى العمال الذين استولى عليهم الحزب الشيوعى الستالينى، ولكنه ـ فيما يرى سارتر ـ فى البرجوازية الصغيرة والتى لم يكتب أحد من أجلها، وإنما كتبوا لاصطيادها.

ونحن نرى أن «سارتر» يواجه الحزب الشيوعى الستالينى النزعة بصراحة حين يسوى بينه وبين البرجوازية، ويرى أن الاختيار يصبح محالا حين يكون علينا أن نختار بين الحزب الشيوعى، وبين البرجوازية «انه ليس لنا الحق فى أن نكتب من أجل طبقة الاضطهاد وحدها، ولا أن نتضامن مع حزب يطلب منا أن نصدر أعمالنا عن ضمير مدخول وسوء نية» . (١١٠)

فالحزب الشيوعى الذى أقام سوراً حديداً حول الطبقة العاملة ـ كما يرى «سارتر» يمنع الكتاب من الوصول إليها إلا من خلاله، وهو الذى يريد أن يحطم حرية الكاتب ويحد من طاقاته الابداعية، وبذا يكون الاختيار مراً أو محالا بين البرجوازية طبقة الاضطهاد، وبين الحزب بسوره الحديدى. وبذلك تتحول وضعية الكتاب ـ أمثال «سارتر» إلى برجوازيين فى قطيعة مع طبقتهم، وباقين على التقاليد البرجوازية فى نفس الوقت، يفصلهم عن العمال ستار حديدى، ولكنهم متخلصون من الارستقراطية. ان الكتاب لا يخدمون بذلك

أحداً وهم معلقون في الهواء .[111]

والجدير بالذكر هنا في دعوة «سارتر»، هو التوجه للكتابة (من أجل البرجوازية الصغيرة، فقد كان معروفاً أن هناك كتاباً - رغم انتمائهم إلى البرجوازية أو إلى الفكر الثوري - كتبوا كبرجوازيين صغار، بمعنى كانت في كتاباتهم - على حد تعبير الماركسية - اتجاهات برجوازية صغيرة (أي تحبذ الملكية، وتنأى عن الحسم الثوري، وتقع في التردد، والتلقائية ... الخ)، ولكن أن يكتب الكتاب (من أجل البرجوازية الصغيرة - تلك الطبقة - ولا طبقة، على حد تعبير ماركس) المعلقة بين البرجوازية الكبيرة المسيطرة والمالكة لأدوات الإنتاج، وبين البروليتاريا الطبقة الثورية، البرجوازية الصغيرة التي لا مستقبل لها، ولا يمكن أن تكون أساساً لسلطة، مضافاً إلى ذلك كل ردود كارل ماركس على «بردون» - منظر البرجوازية الصغيرة في رأيه - في كتابه «بؤس الفلسفة»، أن يُكتب من أجل هذه (البرجوازية الصغيرة) ذلك هو الجديد والطريف الذي دعا إليه «سارتر» وهو في نفس الوقت الذي عرضه إلى انتقادات عنيفة من «الماركسيين الأرثوذكسيين - أو المدرسيين - على حد تعبير سارتر» داخل الحزب الشيوعي الفرنسي أو في أحزاب شيوعية أخرى، ووصفوه بأنه (مفكر برجوازي صغير) وبأن «وجوديته» أيديولوچية برجوازية صغيرة - بكل ما تحمل الماركسية من تاريخ لهذه الكلمة ومعنى - وذلك على سبيل التهكم.

ولعل في خطاب «ماوتسي تونغ» في مؤتمر ١٩٤٢ - والذي سبق ما كتبه «سارتر» بعدة سنوات - رداً جازماً - حيث قال :

«. أدبنا وفننا هما للمجاميع الأربعة من الناس التى تكون الجماهير العريضة، ومن بينها جيمعاً ينفرد بالأهمية الأولى العمال والفلاحون والجنود، وقد يكون للبرجوازية الصغيرة مستوى ثقافى أعلى من الآخرين، ولكنها أضعف المجاميع فى العدد والأساس الثورى، ولهذا فان أدبنا وفننا الثوريين يوجهان أولا إلى العمال والفلاحيين والجنود وبالدرجة الثانية فقط للبرجوازية الصغيرة، وعكس ذلك غير صحيح .»(١١٢)

وهنا يضع «ماوتسى تونغ» ــ على عكس «سارتر» ــ العمال أولا لأن هؤلاء العمال إما أنهم ينتظمون فى الحزب الشيوعى، أو هم الطبقة التى يمثلها الحزب ــ على الأقل ــ ثم الفلاحين، وهذه الطبقة ــ رغم أن الماركسية رأت أنها غير ثورية، إلا أنها تعتبر حليفاً للثورين، وبذلك يرى «ماوتسى تونغ» أنها أساسية، وهو يهدف هنا إلى نقل الوعى إليها، عكس ما يريده «سارتر» فهى طبقة (غير قارئة) وبالتالى غير مؤثرة فى الكاتب أما البرجوازية الصغيرة فهى ليست على تلك الدرجة من الأهمية بالنسبة لـ «ماوتسى تونغ» بل هى فى آخر درجات الاهتمام، وهو يركز على أن الأدب والفن «يخلقان لشعب، ويجب أن ينتفع بهما الشعب» (١١٣) بل ويرى أنه لابد من الكتابة وفق مستويات الشعب، وبدءاً من وعيهم، وهو عكس «سارتر» الذى يرفض الهبوط بمستوى الأدب والا كان الكتاب أشبه بمن يرمون أنفسهم فى الماء خشية أن يبتلوا من المطر (١١٤)، بينما يرى «ماوتسى تونغ» أن الأدب خادمٌ للشعب، ويرى ضرورة مخاطبة الكتاب للمستويات الدنيا من الشعب وخدمة العمال والفلاحين (١١٥)، ولكن إذا كان «ماو» قد رأى ذلك ــ فإن ارنست فيشر المفكر الماركسى أيضاً ــ يرى غير ذلك فليست وظيفة الفن أن يدخل الأبواب المفتوحة، بل أن يفتح الأبواب

المغلقة[١١٦]، وليس مطلوبا مخاطبة العفوية لدى القارئ أو المتذوق وانما تنويره، وتغييره، ولا يمكن القضاء بمرسوم على أسباب التقهقر والعجز، وانما يجب أن يتصدى الفن الاشتراكى لمهمة البناء، واعادة وحدة الانسان والقضاء على أعراض الغربة التى يعانى منها، ويتفق - فيشر مع سارتر حين يقول : «وليس من العسير أن نفهم لماذا يتشبث كثير من الفنانين الاشتراكيين بالأساليب القديمة خلال فترات التحول الصعبة إذ أن المجتمع الاشتراكى نفسه، وهو الذى يتمثل جوهره فى الحيرة يحتاج قدراً من الاتجاهات المحافظة وذلك على الأقل حتى يصلب عود الاتجاهات الجديدة فى الكفاح ضد الاتجاهات المحافظة غير أن الفنانين الأصلاء هم الذين يخلقون الأساليب الجديدة الفنانون أمثال «ماياكوفسكى» و«أزنشتين» و«برخت» و«ايزلر»، وهؤلاء هم الذين سيعيش انتاجهم فى المستقبل» . [١١٧]

تعقيب :

لقد كان موضوع (العلاقة بين الفن والأدب، وبين المجتمع والجمهور) موضوع جدل بين «سارتر» والماركسيين فى العديد من النقاط، وإذا كنا قد فصلنا ذلك خلال هذا الفصل ـ فإننا نود أن نؤكد على بعض الملاحظات التى استخلصناها من ثنايا المناقشة :

أولا ـ لقد لاحظنا أن الماركسيين تتعدد آراؤهم بعدد أشخاصهم، وتختلف بطبيعة اقترابهم أو ابتعادهم من (الستالينية ـ والزدانوفية) والاتجاهات الرسمية للأحزاب، أو مسئولياتهم السياسية، وقد كان الماركسيون السوفيت وممثلوا الأحزاب الرسمية (الحزب الشيوعى الفرنسى ـ الصينى «ماو») يتخذون الموقف الميكانيكى أو المحافظ ـ على حد قول «سارتر»، «فيشر» أيضاً، بينما «جارودى» المفصول من الحزب، والماركسى «ارنست فيشر»، و«بريخت» وجميعهم تعرضوا لانتقادات من الماركسيين الرسميين كانوا يتخذون مواقف أكثر ديناميكية، وأرحب فى فهمها لروح العصر، وقد كاد يكون «سارتر» متفقا إلى أبعد حد مع هذه الآراء فى اطارها العام .

ثانياً ـ إننا نرى أن «سارتر» لا يفرط فى «الحرية» ـ حتى أنه يجعل الكاتب مرادفاً لها ـ وهو بذلك يصطدم مع البرجوازية تارة ـ ومع الحزب الشيوعى والماركسيين المدرسيين بفهمهم المغلوط لها والمحافظ تارة أخرى، ولكنه يلتقى مع الفهم الواعى لدى عدد من الماركسيين خارج الاتحاد السوفيتى، أو من الرواد الأوائل للماركسية ـ على سبيل المثال ـ «بليخانوف»، ومؤسس الماركسية «ماركس».

وثالثاً ـ رغم أن عدداً من الماركسيين ـ «ماوتسى تونغ» ـ على سبيل المثال «وآفانا سيف »، و«ميتشنكو» من السوفيت يجعلون الأدب خادماً للشعب والحزب ـ ويصلون إلى القول بتبسيط الأدب (أو بمعنى أصح هبوطه) ليلائم الجمهور، فان سارتر يرفض هذا المفهوم، ويؤكد على طليعية الأدب، وجذبه للجمهور وعدم خضوعه للعفوية والتلقائية التى تصل به الى التسطيح والهبوط..

ورابعاً ـ فإن «سارتر» الذى يرفض البرجوازية ـ لم ينأ عن أن يكون منها ـ باعترافه ـ ، وسارتر الذى يقف مع التغيير الاجتماعى والثورة وطليعية الأدب، لم يفلت من إدانة الماركسيين المدرسيين والرسميين، وبذلك كان وضعه معلقاً ـ على حد تعبيره ـ بين البرجوازية التى يرفضها وهو منها، وبين العمال الذين يرغب فى مخاطبتهم، ولكن السور الحديدى الذى سيجه الحزب الشيوعى حول هذه الطبقة يمنعه من الوصول إليها . وبذلك اندفع إلى ـ ما يمكن أن نطلق عليه الطريق البديل ـ أو ما أسمته «إيريس موردخ» الطريق الثالث ـ وهو الاتجاه إلى البرجوازية الصغيرة ـ للكتابة من أجلها ـ وقد جرّت عليه هذه الكلمات ـ الكثير من انتقادات الماركسيين.

هذا هو إذن موقف «سارتر» الشائك، والذى يتداخل مع البرجوازية ـ والبروليتاريا ـ والبرجوازية الصغيرة ـ أو هو الموقف الحائر على حد قوله بين الحزب الشيوعى الستالينى، بين المذهب المسيحى [118]، والاختيار هنا مر، وقد سجل «سارتر» فى كتاباته طبيعة هذا التناقض الحاد.

هوامش الفصـــل الثالث



(1) Plekhanov, G.: Art and Soical Life, Translated by: A. Fineberg, progress publishers, Moscow 2nd priniting, 1974, p. 4.

(٢) إبراهيم، زكريا : الفنان والإنسان، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٧٣، ص ١٠.

(٣) المصدر السابق، ص ١٤.

(٤) المصدر السابق، ص ١٠.

(٥) فنكلشتين، سيدنى : الواقعية فى الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مراجعة، يحيى هويدى، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١، ص ١٤.

(٦) بليخانوف ج. : قضايا أساسية فى الماركسية، عن بليخانوف: الفن والتصور المادى للتاريخ، ترجمة جورج طرابيشى، دار العودة، بيروت، ص ٤٥.

(٧) المصدر السابق، نفس الصفحة.

(٨) بليخانوف ج. : تطور النظرة الواحدية للتاريخ، ترجمة محمد مستجير مصطفى، دار الكاتب العربى، القاهرة، ١٩٦٩، ص ١٧٦.

(9) Guyau, G.M: L'Art au pointde vue sociologique, Aclan, onzième edition, Paris, 1920, pp. 3-21.

عن : إبراهيم، زكريا : مشكلات فلسفية (٣) مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٦، ص ١٢٨.

(١٠) جويو، ج.م: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة: سامى الدروبى، دار الفكر العرب، القاهرة، بدون تاريخ، ص ٩٢.

(١١) تليمة، عبد المنعم: مقدمة فى نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٢، ص ١٢٣.

(١٢) جارودى، روجيه: واقعية بلا ضفاف، ترجمة حليم طوسون، مراجعة فؤاد حداد، تقديم لويس آراجون، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٨، ص ١٩.

(١٣) من الجدير بالذكر أن سارتر يفرق بين النثر، وبين الشعر، والفنون الأخرى، وسوف نناقش هذا فى الفصل القادم.

(١٤) سارتر، جان بول : دفاع عن المثقفين، ترجمة جورج طرابيشى، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٣، الطبعة الأولى، ص ٧٩.

(١٥) سارتر، ج.ب. : ما الأدب، ترجمة، محمد غنيمى هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مايو ١٩٧١، ص ٢٢.

(١٦) لوكاتش، ج. : معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة : أمين العيوطى، دار المعارف، القاهرة ١٩٧١، ص ٩٧.

(١٧) سارتر، ج.ب: ما الأدب، مصدر سابق، ص ص ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٧١.

(١٨) ماركس، كارل: مقدمة فى نقد الاقتصاد السياسى من كتاب مساهمة فى نقد الاقتصاد السياسى ص ٢٦٧ عن جان فيرفيل: الأدب والفن فى الاشتراكية، ترجمة، عبد المنعم الحفنى، مكتبة مدبولى، والكتاب نشر تحت عنوان (كارل ماركس ـ الأدب والفن فى الاشتراكية)، القاهرة، ١٩٧٧، ص ٦٧.

(١٩) فيريفيل، ج. : الأدب والفن فى ضوء الواقعية، ترجمة محمد مفيد الشوباشى، دار الفكر العربى، القاهرة، بدون تاريخ، ص ٦٦.

(٢٠) ماركس، إنجلز : الأيديولوچية الألمانية، الأعمال، المجموعة الفرنسية، ص ١٧، عن جان فيريفيل، الأدب والفن فى الاشتراكية، ترجمة : عبد المنعم الحفنى، مصدر سابق، ص ٥٩.

(٢١) ماركس، كارل ؛ إنجلز، ف.: الأعمال المختارة، المجلد الأول، موسكو ١٩٠٥، ص ٢٧٢، عن ج. بليخانوف، تطور النظرة الواحدية للتاريخ، مصدر سابق، ص ١٦٠.

(22) Avanasyev, V.: Marxist philosophy, translated by : Leo Lempert, Progress publishers, Moscow, 3rd ed., 1968, p. 197.

(23) Ibid: p. 197.

(٢٤) فيريفيل، ج. : الأدب والفن فى الاشتراكية: ترجمة عبد المنعم الحفنى، مصدر سابق، ص ٦٧.

(٢٥) إنجلز، ف.: رسالة إلى «جوزيف بلوخ»، ٢١ سبتمبر ١٩٨٠، عن ج. بلينخانوف ، الفن والتصور المادى للتاريخ، مصدر سابق، ص ٢٤.

(٢٦) راجع، لوفافر، هنرى : فى علم الجمال، ترجمة محمد عيانى، دار المعجم العربى، بيروت، ١٩٥٤، ص ٥٤.

(27) Avanacyer, V.: Op.Cit; p. 199.

(28) Ibid: p. 199.

(٢٩) لوفافر، هنرى : فى علم الجمال، مصدر سابق، ص ص ٤٣، ٤٤.

(٣٠) راجع : ڤيرڤيل، ج.: الأدب والفن فى الاشتراكية، ترجمة د. عبد المنعم الحفنى، مصدر سابق، ص ٦١.

(٣١) تليمة، عبد المنعم : مقدمة فى نظرية الأدب، مصدر سابق، ص ١٦٤.

(٣٢) بوليتزر، ج. : المادية والمثالية فى الفلسفة، ترجمة وتعليق إسماعيل المهدوى، مطابع دار الكاتب العربى بمصر، القاهرة، ١٩٥٧، ص ١٤٩.

(٣٣) بليخانوف ج.: تطور النظرة الواحدية للتاريخ، مصدر سابق، ص ٢٠٣.

(٣٤) ستالين، ج.: المادية الديالكيكية والمادية التاريخية، دار مشق للطباعة والنشر (دمشق)، دار ابن سينا (بيروت)، بدون تاريخ، ص ٦١.

(٣٥) المصدر السابق، ص ٦١.

(٣٦) بليخانوف، تطور النظرة الواحدية للتاريخ، مصدر سابق، ص ١٥٣.

(٣٧) فيريفيل، ج. : الأدب والفن فى ضوء الواقعية، ترجمة محمد مفيد الشوباشى، مصدر سابق، ص ٦١.

(٣٨) لوفافر، هنرى : فى علم الجمال، مصدر سابق، ص ١٠٠.

(٣٩) فيريفيل: ج. : الأدب والفن فى ضوء الواقعية، مصدر سابق، ص ٦٨.

(٤٠) إنجلز، ف.: رسائل ـ فى كتاب «دراسات فلسفية»، المنشورات الاجتماعية، ١٩٥١، باريس، ص ١٣٣، عن «هنرى لوفافر»، فى علم الجمال، مصدر سابق، ص ٥٢.

(٤١) إنجلز، ف.: قول أورده جدانوف فى مؤلفه «عن الأدب والفلسفة والموسيقى» راجع أيضاً فوجيرون (مجلة Art de France ص ٢٧ – ٢٨)، ص ٦٤، عن هنرى لوفافر، مصدر سابق، ص ٥٣.

(42) Marx, Engles: Sur La Litterature et L'art, Paris, 1954:

عن : فضل، صلاح: منهج الواقعية فى الابداع الأدبى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٦٨.

(٤٣) بلينخانوف، ج.: الفن والتصور المادى للتاريخ، ترجمة جورج طرابيشى، دار العودة، بيروت، ص ٨٦.

(44) Tain, E. : Philosophie d'art Paris, 1893, p. 10.

عن : بليخانوف، ج. : الفن والتصور المادى للتاريخ مصدر سابق، ص ٨٦.

(45) Avanasyev V.: Marxist philosophy op.cit., p. 349.

(46) Plekhanov, G.: Art and Social life , trad. by A. Fineberg, Pr. Pu., Moscov 1st printing, 1964, p. 349.

(٤٧) ماركس، كارل: مقدمة مساهمة فى نقد الاقتصاد السياسى، عن جوزيف ستالين : المادية الديالكتيكية، المادية التاريخية، مصدر سابق، ص ١٠٦ .

(48) Grovese Moore: An Introduction o Sociology, N.Y. 1941, pp. 345, 369.

عن : عزت، عبد العزيز: الفن وعلم الاجتماع الجمالى، مطبعة كوستا تسوماس وشركاه، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٤٨ ، ص ٣٢.

(49) Durkheim, I: De la division dutravil locial, Paris 1902, p. 448 & Groose: the beginning of the art New York, 1864, p. 51.

عن : عزت، عبد العزيز: مصدر سابق، ص ٣٦.

(٥٠) سارتر، ج.ب.: حديث مع مجلة New Lefty «اليسار الجديد» أعيد نشره فى «لونوفيل أوبسرفاتور» ٢٦ كانون الثانى ١٩٧٠ ، عن جان بول سارتر، دفاع عن المثقفين، ترجمة جورج طرابيشى، مصدر سابق، ص ٢٧٥ .

(٥١) سارتر، ج.ب: ما هو الأدب، مصدر سابق، ص ص ١٣٢ ، ١٣٣ .

(52) Plekhanov, G: Art and Social Life, op.ci., p. 18.

(٥٣) ماوتسى تونغ: مشاكل الأدب والفن، ترجمة كمال عبد الحليم، دار الفكر، القاهرة، فبراير ١٩٥٦، ص ٥٥.

مترجم عن طبعة دار الشعب للنشر، بومباى، الهند، نص محاضرة فى مؤتمر Conference لمناقشة الأدب والفن من أجل التحرر الوطنى فى الصين (٢ مايو ١٩٤٢ - ٢٣ مايو ١٩٤٢) فى بينان.

(٥٤) سارتر، ج.ب.: (الأدب الملتزم)، ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، فبراير ١٩٦٥، ص ص ٤٤، ٤٥.
والنص مأخوذ من «تأميم الأدب» وقد اضافه «سارتر» إلى «ما الأدب» ونشر في Situations (مواقف، ج٢) وقد نشرته دار الآداب في سلسلة مواقف (الترجمة العربية) تحت اسم (الأدب الملتزم)، مواقف ١.

(55) Thody, P.: Jean Paul Sartre, A Literaure and Political Study , Hamish Hamiton 1st published London 1964, p. 165.

(٥٦) فيشر، إرنست : ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١، ص ٦٦.

(٥٧) يقصد «رينيه ليبوفيز» والذى يقدم دراسة لكتابة (الفنان ووعيه) الصادر في باريس ١٩٥٠.

(٥٨) سارتر، جان بول: من مقال بعنوان «الفنان ووعيه» وهو نقد للكتاب المذكور في الملاحظة السابقة عن جمهورية الصمت، سلسلة مواقف جـ٣، (طبعة دار الآداب)، بيروت ١٩٦٥، ص ٩٦.

(٥٩) فيشر، آرنست: ضرورة الفن، مصدر سابق، ص ٦٢.

(٦٠) سارتر، جان بول: ما الأدب، مصدر سابق، ص ص ١٣١ ، ١٣٢.

(٦١) المصدر السابق، ص ١٣٨.

(٦٢) فيشر، ارنست : ضرورة الفن، مصدر سابق، ص ٦٨.

(٦٣) كرانستون، موريس: سارتر بين الفلسفة والأدب، مصدر سابق، ص ٤٣.

(64) Plekhanov, G.: Art and Social Life, op.ci., p. 43.

(٦٥) ديفوار، سيمون : واقع الفكر . اليميني ، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت ١٩٦٣، ص ١٢٥ .

(٦٦) سارتر، ج.ب.: ما الأدب، مصدر سابق، ص ١٣٤ .

(67) Plekhanov, G: Art and Social Life, op.cit., p. 80.

(68) Avanasyev V.: Marrist philosophy, op.cit., p. 349.

(69) Ibid, p. 350.

(٧٠) فيريفيل، ج. : الأدب والفن في ضوء الواقعية، ترجمة محمد مفيد الشوباشي، مصدر سابق، ص ١٧٦ .

(٧١) عن : فضل، صلاح : منهج الواقعية في الابداع الأدبي، مصدر سابق، ص ٨٢ .

(٧٢) سارتر، ج.ب: مواقف (٣) جمهورية الصمت، (نشر دار الآداب، الطبعة العربية) ، مصدر سابق، ص ٩٦ .

(٧٣) جارودي، روجيه : واقعية بلا ضفاف، مصدر سابق، ص ص ١٠٠ ، ١٠١ .

(٧٤) موردخ، إيريس: سارتر المفكر العقلي الرومانسي، مصدر سابق، ص ٣٠ .
وراجع أيضاً :
لوكانش، ج. : دراسات في الواقعية الأوروبية، ترجمة أمير اسكندر، مراجعة عبد الغفار مكاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ص ٨٩، ١٠٩ .

(٧٥) سارتر، ج.ب.: المصدر السابق، ص ١٠٢ .

(٧٦) راجع الفصل الرابع.

(٧٧) البيريس، ر.م. : سارتر والوجودية، ترجمة، سهيل إدريس، تقديم د. عبد الله عبد الدايم، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٥٤ ،

ص١٥٦.

(٧٨) موردخ، إيريس: سارتر المفكر العقلي الرومانسي، مصدر سابق، ص ٨٦.

(٧٩) عن : فضل صلاح : الواقعية ومنهج الابداع الأدبي، مصدر سابق، ص ٩٦.

(٨٠) الحفني، عبد المنعم: جان بول سارتر، الحياة، الفلسفة، الأدب، دار الفكر، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٦٣، ص ٢٩.

(81) Thody, Philip: Jean Paul Sartre, Literary and Poitical Study, op.cit., p. 163.

(٨٢) سارتر، ما الأدب، مصدر سابق، ص ١٩.

(٨٣) سارتر: مقدمة الأزمنة الحديثة، (الأدب الملتزم)، مصدر سابق، ص ١٢.

(٨٤) المصدر السابق، ص ١٢.

(X) Domiskusstv No. I, Petrograd, 1921, p. 44.

(XX) Bely, A. «Omalonkom Choleveke cheeveke velikem» (The small man and the great man) Zapiski Mechtateie No. 5, Petrograd, 1922, p. 121, see: (85).

(85) Metchenke, A.: The Basic priniciples of Soveit Literature tr. by: Keta Cook in Problems of Modern Aesthetics, Collection of articles, Progress publishers, Moscow, 1st printing, 1969, p. 22.

(86) Ibid: P. 28.

(٨٧) عن موردخ، إيريس، سارتر المكر الفلكي الرومانسي، ص ٢٦.

(88) Thody, P. : Jean Paul Sartre, Literary and Political Study, op.cit., pp. 163, 164.

(٨٩) سارتر، ج.ب: دفاع عن المثقفين، مصدر سابق، ص ٨١.

(٩٠) ففي نظر أميل دوركيم، كما في نظر «بجروس»، يخلق الفن من نظارته والمعجبين به وحدة اجتماعية متماسكة، فهو وسيلة لخلق التضامن بين الناس في الهيئات والمجتمعات، راجع : عزت، عبد العزيز : الفن وعلم الاجتماع الجمالي، مطبعة كوستاوماس وشركاه، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٤٨، ص ٣٦.

(٩١) فيشر، إرنست: ضرورة الفن، مصدر سابق، ص ١١.

(٩٢) المصدر السابق، ص ١٢.

(٩٣) المصدر السابق، ص ١٧.

(٩٤) المصدر السابق، ص ١٧.

(95) Thody, p. : Jean Paul Sartre, op.cit., p. 163.

(٩٦) مقتطف من بيان المؤتمر الأول للكتاب السوفيت. ١٩٣٤، على لسان «زدانوف» عن «فضل، صلاح : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، مصدر سابق، ص ٨٣».

(٩٧) سارتر، ج.ب.: ما الأدب، مصدر سابق، ص ٤٥.

(٩٨) المصدر السابق، ص ٩٤.

(٩٩)(يشير هنا إلى وجهة نظر «تين في تأثير البيئة على الكتب في كتابه (فلسفة الفن)

(١٠٠) المصدر السابق، ص ٩١.

(١٠١) موردخ، إيريس : سارتر المفكر العقلي الرومانسي، مصدر سابق، ص ٦٨.

(١٠٢) مجاهد، مجاهد عبد المنعم : علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٧، ص ١٠٨.

(١٠٣) سارتر: ما الأدب، مصدر سابق، ص ٥٠.

(١٠٤) سارتر: المصدر السابق، ص ٥٥، ٥٦.

(١٠٥) المصدر السابق، ص ٥٨.

(١٠٦) سارتر: من حديث لمجلة «علم الجمال» مقابلة أجراها «بيير فيرستراشن» فبراير ١٩٦٥، عن كتاب سارتر: «دفاع عن المثقفين»، مصدر سابق، ص ٢٣٣.

(١٠٧) المصدر السابق، نفس الصفحة.

(١٠٨) ملاحظة لسارتر، استثنى محاولة «بريفو» ومعاصريه المخففة، ما الأدب؟، مصدر سابق، ص ٣٤٩.

(١٠٩) سارتر، ما الأدب، مصدر سابق، ص ٢٩٨.

(١١٠) المصدر السابق، ص ٢٩٦.

(١١١) المصدر السابق، ص ص ٢٩٦، ٢٩٧.

(١١٢) ماوتسي تونغ: مشاكل الأدب والفن، مصدر سابق، ص ٢٣.

(١١٣) المصدر السابق، ص ٣٦.

(١١٤) سارتر: ما الأدب، مصدر سابق، ص ٢٩٩.

(١١٥) ماوتسي تونغ: مصدر سابق، ص ٣٦.

(١١٦) فيشر، ارنست: ضرورة الفن، مصدر سابق، ص ٢٧٦.

(١١٧) المصدر السابق، ص ٢٧٨.

(١١٨) نعني به كما يرى سارتر المذهب المسيحي الممثل للبرجوازية، فمما هو جدير بالذكر أن لسارتر قطيعة مع المسيحية بحكم فلسفته الالحادية.

الفصل الرابع

مشكلة الالتزام



الفصـــل الرابع

ويشمل :

أولا ـ سارتر والالتزام:

(١) الشعر والفنون والالتزام.

أ ـ الفرق بين الشعر والنثر.

ب ـ عدم التزام الشعر والفنون المختلفة ، عدا النثر .

(٢) الكاتب والالتزام.

أ ـ معنى االتزام .

ب ـ معيار الالتزام.

جـ نقد الاتجاهات غير الملتزمة.

ثانياً ـ الماركسية والالتزام:

(أ) معنى ومعيار الالتزام.

(ب) الالتزام والشعر.

(ج) نقد الاتجاهات غير الملتزمة.

ثالثاً ـ العلاقة بين موقف «سارتر» والاتجاهات الماركسية:

(أ) معنى الالتزام ومعياره .

(ب) الالتزام والشعر والفنون المختلفة .

(ج) نقد الاتجاهات غير الملتزمة.



أولا ـ [illegible] . والالتزام (١)

كان «سارتر» قبل الحرب العالمية الثانية يبدو ككاتب متمرد على المواصفات السائدة وعلى المألوف من الأمور، وكانت محاولاته المبكرة تتحرك فى نطاق يقوم أغلبه على المجانية والفردية، ولكن بعد الحرب، سجل «سارتر» تطوراً فى اتجاه الجماعية، والمسئولية تجلى فى طرحه لمفهوم الالتزام Engage-ment "Commitment" ولكن جاءت رؤيته لهذا المفهوم، أيضاً، ذات طبيعة خاصة، إذ رأى أن الكاتب The writer هو وحده الذى يخضع لمبدأ الالتزام دون الشعراء ، وسائر الفنانين من رسامين أو موسيقيين .

(١) الشعر والفنون، والالتزام

كان «أفلاطون» أول من هاجم الشعراء من الفلاسفة فاخرجهم من جمهوريته (٢) فارضاً وجهة نظره الفلسفية على الفن والشعر، والتى كانت بالغة الأثر على العصور التالية له .

ولكن هذا لم يمنع، فى العصر الحاضر، على الأقل، من أن توجد وجهات نظر لفلاسفة وأدباء تعلى من مكانة الشعر، فقد جعله، الفيلسوف الوجودى «مارتن هيدجر» تأسيساً للوجود، وأيده الدكتور عبد الرحمن بدوى»، عندما قال بأن الشعر يمثل الابداع فى عالم الامكان. وأن كلمة شعر جاءت من الكلمة اليونانية ποιηφιδ من الفعل ποιεω، يخلق «أى أن الشاعر «خالق» أو «مبدع» والفارق بين كلمة الله وكلمة الشاعر هو أن كلمة الله عقلية «نوئيتا» υοητα فى «النوس» vous بينما كلمة الشاعر انفعالية .(٣)

وقد رأى «سان چون بيرس» أن الشعر يشكل طراز حياة، وحياة كاملة،

فقد كان الشاعر موجوداً منذ الأزل وسيظل حتى النهاية، والشعر إن لم يكن المطلق الحقيقى فهو أقرب ما يكون إليه، والواقع يكاشف نفسه ذاتها فى القصيدة.(٤)

وقد قال الشاعر الصينى «لوتشى» : «نحن الشعراء نصارع اللا وجود لنجبره على أن يمنح وجوداً، ونقرع الصمت لتجيبنا الموسيقى، إننا تأسر المساحات التى لا حد لها فى قدم مربع من الورق ونسكب طوفاناً من القلب الصغير بقدر بوصة» (٥)

ولكن رغم هذا الاعلاء لمكانة الشاعر، فإن «سارتر» فى فلسفته الالتزامية قد أعفى الشعر من الالتزام، وكذلك الفنون المختلفة ـ عدا النثر ـ فهو وقد أخذ عن «هيدجر» المنهج «الفينومينولوچى» مطبقاً على الوجود، فإنه يخالفه تماماً في رأيه فى الشعر .

والجدير بالذكر، أن «سارتر» قد بنى تصوره عن الشعر من خلال تفرقته بين النثر وبين الشعر، فترى ما هى الفروق التى على أساسها بنى تصوره؟

(أ) الفرق بين الشعر والنثر:

الشعر والنثر، كلاهما ينهض على أساس الكلمات، فما هى الفروق بين لغة الشعر ولغة النثر ؟ «ربما يكون فى وسعنا أن نشرح كتابة النثر Prose على أساس انها استعمال للغة فى أشد حالات التعبير نقاءاً، بينما فى الشعر فان التعبير الانفعالى لا يكون محدداً » (٦).

فالحالة الشعرية تجعل التعبير عنها لا يتطلب الوصول إلى معان محددة أو الاخبار بمدلولات معينة، فالكلمة الشعرية تمتلك قدرة على الايحاء، وظلالها أكثر اتساعاً «والشاعر لا يختار الكلمات لأنها صحيحة لغوياً فحسب، بل

يختارها لأنها الوسيلة لتوصيل ما يريد توصيله من حقيقة، ولكن كيف تأتى له معرفة ذلك ؟

الناثر يعرف متى تكون الكلمة صحيحة ولكن الشاعر يعرف متى تعبر الكلمة عن الحقيقة » [٧] والشعراء حين يعبرون عن تجاربهم «فإنهم يضفون العمق على قيم الوجود، فلا ينبئوننا بالواقع الذى يخبرنا به الفلاسفة ورجال العلم، ولا النقاد ... فالذى نجده دائما هو الحدس بالمستقبل، وما هو متضمن ومتخير، وهم فى ذلك يختلفون فى قصدهم عن الفلاسفة فى تعاملهم مع اللغة » . [٨]

وقد كانت التفرقة بين الشعر والنثر من الموضوعات ذات الأهمية، فكانت تفرقة «بول فاليرى paul valéry» ذات مغزى، اذ رأى أن تلك العلاقة (بين النثر والشعر) : «تشبه صلة المشى بالرقص، فالمشى له غاية محددة تتحكم فى ايقاع الخطو وتنظم شكل الخطو المتتابع الذى ينتهى بتمام الغاية منه، أما الرقص فعلى العكس من ذلك بالرغم من استخدامه نفس أجزاء الجسم وأعضائه التى تستخدم فى المشى له نظام حركات هى غاية فى ذاتها»[٩]

وإذا كان النقاد والشعراء والمفكرون قد فرقوا ـ كما أوضحنا ـ بين الشعر والنثر، فان «سارتر» قد جعل من تفرقته بين الشعر والنثر، أساسا يرتكز عليه فى جعل الشعر غير ملتزم، فقد كتب : «فالشعراء قوم، يترفعون باللغة على أن تكون نفعية، وحيث أن البحث عن الحقيقة لا يتم إلا بواسطة اللغة واستخدامها أداة، فليس لنا إذن أن نتصور أن هدف الشعراء هو استطلاع الحقائق أو عرضها. وهم لا يفكرون كذلك فى الدلالة على العالم وما فيه .

وبالتالى لا يرمون إلى تسمية المعانى بالألفاظ لأن التسمية تتطلب تضحية تامة بالاسم فى سبيل المسمى، وعلى حد تعبير «هيجل Hegel» يبدو الاسم غير جوهرى. فليس الشعراء بمتكلمين ولا بصامتين، بل لهم شأن آخر، وقد قيل عنهم أنهم يريدون القضاء على سلامة القول بمزاوجات وحشية بين الألفاظ، وهذا خطأ، لأن يلزم ذلك أن يزجوا بأنفسهم فى ميدان الأغراض النفعية للغة؛ ليبحثوا فيها عن كلمات توضع فى تراكيب غريبة، وذلك مثلا ككلمة (حصان) وكلمة (زبد) ليقال (حصان زبد) وعلى أن مثل هذا العمل يتطلب وقتاً لا حد له، لا يتصور التوفيق بينه وبين الغاية النفعية للغة، فتعتبر الكلمات آلات تستخدم، وفى الوقت نفسه يجتهد فى انتزاع هذه الدلالة منها» (١٠).

إن الاختلاف بين الشعر والنثر ينهض على علاقة كل من الشاعر والناثر باللغة، فالشعراء يخدمون اللغة، بينما الناثرون يستخدمونها .

ومع أن «سارتر» قد ركز تفرقته بين نوعين من التعامل مع اللغة (لغة الشعر، ولغة النثر) ، إلا أنه جعل النثر نوعين، فلسفياً وأدبياً، وهذا هو ما جعل Peter Caws يكتب : «بالنسبة لسارتر فإنه توجد ثلاثة أنماط من الكتابة . فى الجانب الأول يقع الشعر الذى يستخدم الكلمات كأشياء طبيعة، وإن لم تكن طبيعية بشكل كامل.

... وفى الجانب الآخر يقف النثر Prose والذى تستخدم فيه الكلمات كرموز اصطلاحية وتبدو لذلك شفافة Transparent ، فالذى نسمعه أو نقرؤه هو مضمون ما يقال أو يكتب ولا توجد كلمات تخرج عن ذلك، ولكن هناك نوعين من النثر، الأدبى Literary ، والفلسفى philosephical ، الأول

مازال يتلون بما يشبه الشيء الطبيعي للكلمة، بينما الأخير هو الذى ينطبق عليه ذلك المبدأ في نقائه» (١١).

والشاعر هو الذى يثرى اللغة بالألفاظ الجديدة، والتراكيب اللغوية المبتدعة ويعطى الكلمة قدرة على الايحاء، ويجعلها تواكب التطور فى المشاعر والأحاسيس. وما أزمة اللغة فى القرن العشرين ـ على حد ما يرى «سارتر» ـ إلا أزمة شعرية. والكلمات بالنسبة للشاعر هى الأشياء، أو بالأحرى: مركز الأشياء، والشاعر كثيراً ما يجمع «هذه العوالم الصغيرة، التى هى الكلمات، شأنه في ذلك شأن الرسامين الذين يجمعون فى لوحاتهم الألوان، يظن أنه يؤلف بذلك جملا، ولكن هذا ظاهر عمله: انه فى الحقيقة يخلق شيئاً، فالكلمات بوصفها أشياء تنقسم لديه إلى مجموعات، لتشابكها السحرى انسجاماً أو عدم انسجام، شأنها فى ذلك شأن الألوان والأصوات، فهى تتجاذب وتتدافع وتتنافى وتشترك فى صفات تكون وحدتها الشعرية التى تجعل منها جملة هى فى الوقت نفسه شيء من الأشياء، وفى الأعم الأغلب تسبق إلى ذهن الشاعر هيئة الجملة ثم تتبعها الكلمات ولكن هذه الهيئة لا تشترك فى شيء مع ما يطلقون عليه عادة : شكل الجملة النحوى، إذ أن هذا الشكل لا سلطان له على تكوين المعنى، بل إن تلك البيئة قريبة الشبه من مشروع يتهيأ به الفنان لخلق ما يريد، كذلك الذى يتصور به «بيكاسو» فى خياله قبل أن يمس ريشته، وقد يصير هذا الشيء بهلواناً أو ممثلا هزلياً» (١٢)

فالكلمات بالنسبة للشاعر ليست رموزاً دالة ولكنها أشياء. أشياء تنبض بالحياة لها تجسداتها ووجودها، وهى تتشابك وتنسجم وتتنافر فى آن، والجملة لدى الشاعر اشبه ببناء فنى أو تركيب يقفز إلى ذهن الشاعر، له سماته الخاصة والتى لا سلطان لها على المعنى.

«فالجملة لدى الشاعر ذات لحن وذوق : فهو يتذوق من خلالها مختلف الأذواق قوية محتدمة بما تحتوى عليه من نفى واستثناء وفصل. وهو يجرد من هذه العلاقات معانٍ مطلقة، فيجعل منها خصائص حقيقية للجملة، فتصير الجملة ذات صبغة اعتراضية دون النظر إلى تحديد الشئ المعترض عليه، وبهذا نلحظ هذه العلاقات المتبادلة - كما شرحنا - بين الكلمة الشعرية ومعناها، فمجموع الكلمات المختارة يؤدى وظيفته فى ابراز صورة الاستفهام أو الاستثناء، والعكس كذلك صحيح فى أن صيغة الاستفهام صورة للتعبير الذى يتحدّد بها . كما فى مثل هذا الشعر الجميل :

يا للفصول ! ولتمّ قصور ! من لى بنفس غير ذات قصور

فليس هناك مسئول يوجه إليه الاستفهام ولا سائل : إذ الشاعر غائب وراء تعبيره، ولا يسمح لاستفهام هنا بجواب، أو بالأحرى: فى الاستفهام نفسه الاجابة» (١٣)

فالكلمات لدى الشاعر كيانات طبيعية، ومن العلاقات الكائنة بين الكلمات تأتى المعانى المطلقة . «وفى هذه الحالة لا تفصل بن الكلمة ومعناها، بل تصبح الكلمة والمعنى كياناً واحداً، وفى هذه الحالة لا يعود هناكِ محمل لجمع الكلمات بحيث تكون أفكاراً . وإنما تقوم بين الكلمات علاقات أخرى مغايرة، هى علاقات طبيعية شأنها شأن الكلمات ذاتها» (١٤) ان اللغة لدى الشاعر تمثل كياناً مستقلا، وذلك عكس المتحدث أو الناثر اللذين يرميان من وراء الحديث أو الكتابة إلى الافصاح عن معنى محدد.

فالشعر، على هذا الأساس، يكون التعامل معه، على خلاف النثر، فلا نرمى إلى الوصول إلى دلالات محددة من وراء القصيدة، ولا نقوم بتفتيت

بنائها إلى كلمات دالة وجمل معبرة عن معاني، بل نتعامل مع القصيدة تعاملنا مع الشيء الجسد، والعياني والمحسوس لا مع فكرة مجردة، أو مفهوم، أو معنى.

فالشاعر ـ كما يرى «سارتر» ـ «يرى الكلمات من جانبها المعكوس، كأنه من غير عالم الناس، وكأنما وقد حل بعالمهم قد وجد الكلام حاجزاً بينه وبين هذا العالم، فيبدو كأنه لم يتعرف الأشياء أولا بأسمائها، بل تعرفها تعرفا صامتاً، ثم توجه نحو النوع الآخر من الأشياء في نظره : ألا وهي الكلمات فأوسعها لمساً وجساً واختباراً وبحثاً فاكتشف أن لها نوعاً من الاشعاع الخاص بها، وانها ذات صلات معينة بالأرض والسماء والماء وما سوى ذلك من المخلوقات» (١٥).

فإذا اختار الشاعر لفظاً ليدل به على شيء ـ فليس ضرورياً أن يقع اختياره على نفس الكلمات التي نختارها للدلالة على نفس الشيء، ذلك أن الكلمات «التي تبدو لغيره دوافع تقوده إلى معرفة ما حوله وتزج به وسط الأشياء، تظهر في عينيه هو فخاً لاصطياد حقيقة أبية المراس، وموجز القول أن اللغة هي (مرآة) العالم. وبهذا يجرى لديه في ذات الكلمة وفي استعمالها ـ تغيرات على نحو جديد ـ فجرس الكلمة وطولها، وما تختتم به من علامات تذكير أو تأنيث، ومظهرها في نظر العين، كل هذا يجعلها ذات كيان حي به تمثل المعنى أكثر مما تدل عليه» .(١٦)

ورأى «سارتر» هنا متأثر إلى حد كبير برأي «ستيفن مالارميه Stephane Mallermé» الذى كان يرى أن الشعر يصنع من الكلمات، لا من الكلمات كتعبير عن الأفكار، ولكن مما أسماه «مالارميه» (الكلمات نفسها) كأحداث

حسية، وباختصار، الكلمات كالأصوات التي تحملها»[١٧].

وقد رد «جويد ومورپورجو ـ تاجليابو Guide Morpurge - taglia-bue»[١٨] التفرقة التي يفترضها سارتر بين الشعر والنثر إلى «مالارميه» مشيراً إلى أنه افتراض يأخذ به عدد كبير من المنظرين من «كروتشة» إلى النقاد الجدد. فالشعر فن، أو نشاط تخيلي مجاني وراء الخير والشر الفن تخيلي والتخيلي سلب ونفي، وإنه تعديم لما هو واقعي وإذا فهو يختلف عن عالم النثر، عالم الحرية والمسئولية.

(ب) عدم التزام الشعر والفنون المختلفة، عدا النثر :

بعد أن فرق «سارتر» بين الشعر والنثر، ووضع الشعر مع الفنون، فإنه يؤكد على عدم التزام الشعر والفنون المختلفة، وإنما الذى يقع عليه الالتزام فقط هو النثر .

فقد كتب «سارتر» فى «ما الأدب» :

«ونستطيع أن ندرك فى يسر حمق من يتطلب من الشعر أن يكون (التزاميا)، نعم قد يكون مبعث القطعة الشعرية الانفعال أو العاطفة نفسها، ولم لا يكون مبعثها كذلك الغضب والحنق الاجتماعى والحفيظة الاسياسية؟ ولكن كل هذه الدوافع لا تتضح دلالتها فى الشعر كما تتضح فى رسالة هجاء أو رسالة اعتراف» .[١٩]

وإذا كان الناثر مسئولا عن مجتمعه، وعصره وعن الأحداث التى يعاصرها سواء كانت اجتماعية أو سياسية، وإذا كان مندرجاً فى العالم، فإننا، على حد قول «سارتر» ـ «لا نستطيع أن نأخذ على الشاعر أنه يتنكر «بصفته شاعراً» لمسئوليته كانسان، قد نأخذ عليه أنه ليس أكثر من شاعر، أى عدم

ادراكه لمسئولياته كانسان أيضاً، لكن لا نستطيع أن نأخذ عليه أنه لم يشترك كشاعر في معركة اجتماعية، أو حركة انشائية» . (٢٠)

وإذا كان الكاتب (أى الناثر) هو حرية تتوجه إلى حرية القارئ، لأن هدف النثر هو الحرية فإن الشعر في رأي «سارتر» ليس هدفه الحرية . هدفه نفسه وليس له هدف خارج ذاته (٢١)، فالشاعر يعرض مايواجهه من مشكلات من خلال رؤيته الذاتية، ومواقفه في جوهرها نفسية، ولا تخرج عن نطاق ذاته، وبهذا يكون موقع الشاعر خارج العالم في العزلة.

وكما رفض «سارتر» أن يجعل الشعر ملتزماً، كذلك كان شأن الفنون، فالرسم والنحت والموسيقى لا يمكن أن تكون ملتزمة، «أو بالأحرى لا تفرض على هذه الفنون أن تكون على قدم المساواة مع الأدب في الالتزام»(٢٢)، لأنه اذا كانت معاني ودلالات الشعر هي نفسها كلمات الشعر، فكذلك «دلالة الألحان ـ إذا جاز أن نسميها دلالة ـ ليست شيئاً خارجاً عن الألحان نفسها، فهي مغايرة للأفكار التي يستطاع الإعراب عنها بطرق كثيرة على السواء، سم هذه الألحان، إذا شئت، مزحة أو حزينة ولكنها ستبقى فوق أو دون كل ما تستطيع أن تقول عنها، وليس ذلك لأن عواطف الفنان اغنى واخصب من الألحان، بل لأن تلك العواطف، التي ربما كانت أصلا لما اخترع من موضوع، حين ظهرت في صورة ألحان، اعتراها تغير في جوهرها وتبدل في قيمتها . فصيحة الألم تدل على الألم الذى اثارها. ولكن لحن الألم هو الألم نفسه وشيء آخر غير الألم. فلم تعد الألحان رمزاً يحال بها على الألم، ولكنها صارت شيئاً من الأشياء. (٢٣) فكما أن الكلمة في الشعر تتحول إلى شيء thing يختلف عن الرمز الدال، كما هو الحال في النثر، فإن لحن الألم هو الألم نفسه بالاضافة إلى شيء آخر، وليس مجرد دال، أو

رامز للألم، ولذا لا جدوى من البحث عن المعانى التى يعبر عنها اللحن، أو الصورة أو اللوحة، لأن كلا منها قد استحال إلى كيان خاص «فالمعانى لا ترسم، ولا توضع فى ألحان» . [٢٤]

وتأسيساً على ذلك، فإنه إذا كان من الحمق أن نطلب إلى الشاعر أن يكون ملتزماً فإن من الحمق أيضاً مطالبة الفنان التشكيلى، أو الموسيقى بالالتزام ـ كما يرى «سارتر».

والآن يمكننا أن نتساءل : هل عملية الفن مجرد انتظار سلبى لانبثاق الصورة أو الايقاع فى أعماق اللا وعى؟ وهل القصيدة أو الصورة حدث سرى ينعزل عما سواه؟

إن ميلاد القصيدة بالنسبة للشاعر ـ على حد ما يرى ـ «أرشيبالد مكليش» ـ ليس حدثاً سرياً ولا يتضمن قطباً كهربائياً مغروزاً فى حوامض الذات، بل قطبين اثنين ـ الانسان، والعالم ازاءه» [٢٥] فليس بوسع الشاعر تجاهل العالم، كما لا يمكن أن يتجاهل ذاته.

وانه ليبدو أن «سارتر» يتعسف فى موقفه من الشعر الذى ينبيه على أساس الفصل بين لغة العواطف ولغة العقل. وإننا نتساءل : هل يوجد هذا الفصل الحاد فى الواقع بالفعل ؟ أم أن «سارتر» قد لوى عنق المسألة حتى يطوعها لأفكاره . وهل اقام «سارتر» وجهة نظره على استقراء للشعر؟ أم أنه بنى نظريته على أساس أخلاقى نظرى يبتعد كثيراً عن عالم الشعر، والفن!!

إنه من الواضح أن لفلسفة «سارتر» اليد الطولى فى التأثير على أفكاره ـ التى سردناها ـ فى الأدب والفن، فقد كانت كتاباته الأدبية بمثابة معالجة لأفكاره الفلسفية ذاتها [٢٦] .

(٢) الكاتب والالتزام

إذا كان «سارتر» قد وضع حداً فاصلا بين الشعر والفنون المختلفة من جهة، وبين النثر من جهة أخرى، جاعلا من لغة النثر موقفا من مواقف العقل، إذ تتجاوز نظرتنا فى النثر الكلمات وتمضى نحو الشيء المقصود. فالكلمة أداة لنقل الفكرة، ونحن ننساها بمجرد اداء مهمتها، فلغة النثر فى جوهرها نفعية .(٢٧)

فقد اتخذ «سارتر» ذلك أساساً ارتكز عليه فى جعل النثر ملتزماً دون سائر سائر الفنون، فكاتب النثر هو الذى يملك موضوعاً وحيداً هو الحرية، الكتابة عبارة عن دعوة موجهة من حرية الكاتب إلى حرية القارىء، والكتابة مسئولية، ولذا فإننا نجد «سارتر» يكتب فى «ما الأدب؟»،

«لنكتب أولا لنقول شيئاً للأحياء، ولا يضير ألا يبقى لأحفادنا الذين لن يحسوا بقيمة الحوادث الراهنة الا الاعجاب بأسلوبنا ولكن لا يحسن بنا أن نتوخى الأسلوب لذاته، ان المسئولية والصدق يأتيان أولا، والأسلوب والجمالية فى المحل الثانى» .(٢٨) فالهروب من العصر والواقع الاجتماعى سواء اتخذ الشكلية Formism أو الأسلوبية Stylism إنما يمثل ـ فى رأى «سارتر» ـ خيانة من الكاتب لقضيته، قضية الأدب، وتفقد على أثر ذلك الكتابة قيمتها، وفحواها، بل ويكف الأدب عن أن يكون أدبا . فالأثر الأدبى مطالب بأن يكون مسئولا عن العصر بكامله ـ أى عن وضع المؤلف فى العالم الاجتماعى وانطلاقا من هذا الاندراج المتفرد ـ عن العالم بأسره وذلك بقدره ما إن هذا الاندراج يجعل المؤلف ـ كما فى كل إنسان ـ كائناً موضوعياً موضع تساؤل عينياً وفى كينونه بالذات كائناً ليس يعيش اندراجه فى شكل استلاب وتشيؤ

وكبت» [٢٩]، بل يكون مسئولا مسئولية كاملة، وفى حالة واعية دائماً، وحاضراً ومندرجاً فى العالم، وهذا هو ما يشكل الأساس الذى يقوم عليه الالتزام عند «سارتر».

فما هو هذا الالتزام ؟

(أ) معنى الالتزام :

لقد رأى «فيليب تودى» أن الهدف النهائي للفن ـ عند «سارتر» ـ «هو اصلاح هذا العالم بتصويره كما هو، ولكن كما لو كان منبعاً للحرية الانسانية، بكلمات أخرى، إن هدف الأدب، هو أن يفعل ما أراد «روكنتان» Roquentin أن يفعله بعد سماعه (بعض هذه الأيام Some of these days) : قهر صدفية العالم بجعله حاضراً كما تبغى ذلك ذلك ارادة الانسان» [٣٠]

إذا كان هدف الأدب هو قهر صدفية العالم، أو نفى العنصر الطارئ فيه، فإن هدف ومعنى الالتزام يتحددان كما رأى «سارتر» كما يأتى : «يرمى التزام الكاتب إلى ايصال ما لا يمكن ايصاله (الكينونة ـ فى ـ العالم المعيشة) مستغلا القدرة التى تنطوى عليها اللغة المشتركة الشائعة من اللا إعلام، كما يهدف إلى البَقاء على التوتر بين الكل والجزء، بين الكلية والتكليل، بين العالم والكينونة ـ فى ـ العالم، على اعتبار أن هذا التوتر هو معنى عمله، والكاتب يواجه فى مهنته بالذات ويصارع التناقض بين الخصوصية والعام» .[٣١]

والكاتب الملتزم، خارج الأثر الأدبى، وداخله فى نفس الوقت أو بمعنى آخر، هو يلاحظ التجربة المعيشة من الخارج، ومنغمر فى الحياة وفى تجاربها أيضاً، هو مثقف بالماهية والجوهر وليس على نحو عارض ـ مثل غيره من

المثقفين الآخرين . ويسمى الكاتب (ملتزماً) «حين يجتهد في أن يتحقق لديه وعي اكثر مايكون جلاءً، وابلغ ما يكون كمالا بأنه (منجز)، أي عندما ينقل لنفسه ولغيره، ذلك الالتزام من حيز الشعور الغريزي النظري إلى حيز التفكير. والكاتب هو الوسيط الأعظم وانما التزامه في وساطته. غير أن من الحق أن نحاسبه على أساس حالته في المجتمع، وعلينا أن نكون على ذكر من أن حالته لا تنحصر في أنه انسان وكفى، بل في أنه ـ على وجه التحديد ـ كاتب أيضاً، فقد يكون يهودياً أو تشيكوسلوفاكياً أو من أسرة من أسر الفلاحين، ولكنه كاتب يهودي وكاتب تشيكوسلوفاكي ومن أرومة الفلاحين»(٣٢)

فموقف الكاتب الملتزم ينطلق من وضعه، وعلى أساس هذا اوضع فانه يلعب دوره بالنسبة لجمهور قرائه، ويجب ألا يقع تحت تأثير بعض العوامل الذاتية التي تدفعه إلى أن «يلعب دوراً سلبياً أو مسفاً بعرض مساوئه ووجوه شقائه ومظاهر ضعفه، بل عليه أن يتمثل ارادة حازمة تشق طريقها إلى النجاح عن قصد على نحو ما يكون عليه كل انسان في الحياة، من أنه في نفسه محاولة على حد من محاولات الوجود» (٣٣).

الكاتب حر، ولذا فهو يتوجه لحرية القارئ، وهو مسئول، ومسئوليته هي التي تجعله يتخذ موقفاً محدداً، طارحاً خلفه مظاهر الضعف، ووجوه الشقاء والاسفاف.

يكتب «بيتر كاوس» : «عندما نسمي الأفعال ونحددها فإنها تصير مسئوليات Reponsibilities، ومسئولية الكاتب الخاصة هي التي تمنحه اسمه لأن صمت الكاتب نوع من الفعل: (فإذا ما اختار أحد الكتاب الصمت على

جانب من جوانب الحياة، فان لدينا الحق فى أن نسأله: لماذا تكلمت عن هذا دون ذاك؟ فما دمت من أجل احداث تغير، وليس هناك طريقاً آخر للكلام، فلماذا أردت تغيير هذا دون ذاك؟ لماذا تريد تغيير طريقة صنع طوابع البريد دون تغير الطريقة التى يعامل بها اليهود فى البلد المعادى للسامية Antisemitic countery)» (٣٤)

أى أن معنى الالتزام يكمن فى الفعل، وتحمّل المسئولية، وهذا يقودنا إلى سؤال : إذا كان الكاتب مسئولا، ومسئوليته تحتم عليه عدم الصمت على جانب من جوانب الحياة، فما هو المعيار الذى يحدد هذه المسئولية؟ وهذا يقودنا إلى نقطة جديدة، نبحثها فى الفقرة التالية، وهى : «معيار الالتزام» .

(ب) معيار الالتزام :

لقد جعل «سارتر» الكاتب يهدف إلى (تغيير العالم) ، وهو مطالب أيضاً بالوقوف إلى جانب المضطهدين، والتقريب بين البشر، وهذا يتضح أيضاً فى أدب «سارتر» إذ اختار (أورست) أن يقتل (إيجست) و(كلميتمنسترا) وتحمل المسئولية، وحرر الناس من القدرية والتخاذل. ولكن هل يعنى هذا أن المعيار الذى يلتزم على أساسه الكاتب معيار أخلاقى ؟

ماذا كان يحدث لو كان (أورست) قد اختار عكس ما قام به ؟ «ما الذى يتغير فى مضمون المقولة الوجودية عن الحرية والاختيار والمسئولية ؟ سيقال إن المحك دائماً هو (خير) [٣٥] الانسانية كلها، ولكن خير الانسانية طبقاً لـ «سارتر» ليس مقولة قبلية، إنما هو بعينه ما يرى الانسان أنه خيرها. فإذا رأى أن الخير يكمن فى الانضمام للكاثوليكية فهو صحيح من الناحية المنطقية الوجودية، وإذا رأى العكس فهذا صحيح كذلك . إن الحكم فى التحليل

الأخير يظل متعلقاً بما يراه هو، ولا أحد سواه » (٣٦)

إن هذا يعنى أن الكاتب يمكن أن يختار الشيء ونقيضه، الدفاع عن المضطهدين، أو الفاشية (٣٦) ولا يكون متناقضا مع المفهوم «السارترى» للاختيار.

لقد أكد «سارتر» على أن «مسئولية الكاتب ليست شيئاً سرمدياً أو مجرداً، انها مسئولية مباشرة ومحددة، إذ يجب أن يوجه اهتمامه الفكرى دون تقاعس يوماً بيوم لمشكلة الغاية End والوسائل The means، وبمعنى آخر، لمشكلة العلاقة بين الأخلاق Ethics والسياسة Politics» (٣٨) ورأى أنه من المحال أن يكتب أدب جيد بعواطف شريرة ـ وإن كانت العواطف السامية ليست معطاة مسبقاً وعلى كل امرئ أن يخترعها بدوره» (٣٩)

لقد وضع سارتر قواعد للالتزام ومعايير، وفى نفس الوقت، لم يكن فى «الوجودية مذهب إنسانى» يجعل للأخلاق وجوداً قبلياً، ويجعل ـ فى كل فلسفته ـ الانسان مشروعاً، وهنا يتناقض «سارتر» مع نفسه :

فكيف تكون هناك معايير للالتزام من دون أخلاق قبلية ؟ فإذا افترضنا وجود معايير للالتزام ـ جعلنا الأخلاق قبلية، وبالتالى فإن الالتزام يقوض فلسفة «سارتر» الأخلاقية، وبالتالى فلسفته كلها المرتكز على «المشروع الإنسانى» وإذا صممنا على عدم وجود أخلاق قبلية، فمعنى ذلك، ألا يقوم الالتزام.

وربما يكون الحل فى قول «سارتر» بأن العواطف السامية ليست معطاة، ولكن على المرء أن يخترعها، ولكن هذا قد يوقعنا فى (الدور)، فاختراع العواطف السامية يفترض معني (السمو) فى ذهننا، وهو ما يقوض فكرة

«سارتر» بعدم وجود أخلاق قبلية.

لعل هذا التناقض يوضح، إلى أى مدى، كانت نظرية «سارتر» فى الأدب الملتزم ـ كما ترى «إيريس موردخ» ـ توصية للكتاب الذين يرتبطون بالكتابة فى حين أنها ليست تأكيداً لطبيعة الكتابة، فنظرية «سارتر» ـ «فيها من الدعوة والنداء أكثر مما فيها من الدراسة والاستقراء» (٤٠)

ولكن رغم هذه التناقضات فى محاولة «سارتر» فرض معايير على الالتزام ترفضها فلسفته فان «سارتر» فى طرحه لمفهوم الالتزام يبقى معلقاً أهمية الكاتب وقيمته على المسئوليات التى يضطلع بها، والتى تعتبر المشكلات الاجتماعية والسياسية فى مقدمتها.

(ج) نقد الاتجاهات غير الملتزمة:

لم يقدم «سارتر» تحليلا منظماً للاتجاهات المختلفة، وإنما جاءت آراؤه أو انتقاداته لها ـ فى (ما الأدب؟) فى ثنايا الفصول المختلفة، وهو إذ ركز اهتمامه (أو جاءت كتاباته وفيرة نسبياً) عن (الفن للفن)، و(السريالية) إلا أنه قد أبدى رأيه فى عجاله عن الكلاسيكية، والرومانتيكية، والواقعية (التى مر عليها مروراً عابراً.

وقد رأي «سارتر» أنه توجد كلاسيكية «فى كل مجتمع ساده استقرار نسبى، ونفذت إليه أسطورة خلوده، أى عندما يقع الخلط بين الحاضر والأبدية، وبين حقائق التاريخ ومزاعم التقاليد، وحين تثبت الفروق بين الطبقات إلى درجة لايتجاوز الجمهور الامكانى فيها بحال حدود الجمهور الفعلى وحين يكون كل قارئ رقيباً عل الكاتب وناقداً اكتملت فيه صفات النقد المتواضع عليها، وعندما يبلغ ما يسود المجتمع ـ من مذهب دينى أو

سياسي من قوة السلطان ـ درجة تصير فيها حدودها صارمة حتى لا يقصد بحال إلى اكتشاف مجالات جديدة للتفكير، وإنما يقصد إلى مجرد صياغة المعانى الشائعة التى تعشقها الصفوة، بحيث تصير القراءة ـ وسبق أن رأينا أنها هى الرباط المادى بين الكاتب وقرائه ـ بمثابة احتفال تقليدى للتعارف الشبيه بالتحية، أى بمثابة توكيد يحتفل فيه بأن كلا المؤلف والقارئ من عالم واحد، ولهما أفكار واحدة فى كل الأشياء. وبذا يكون كل إنتاج فكري عملا من أعمال التأديب، ويصير الأسلوب ـ فى نفس الوقت ـ أعظم مظهر لذلك التأدب من الكاتب حيال قرائه» .(٤١)

والكاتب الكلاسيكى على وفاق مع جمهوره الذى يعد العمل لعنه بناءً على موقفه المتميز الذى يجعله على غير وعى بالتاريخ، وما يشغله هو العقيدة وإجلال الملك والحب والحرب والموت، ومراعاة آداب التقاليد، وهو لا يهتم باكتشاف الحقائق العميقة الجديدة فى داخل الانسان، والصورة النفسية فى القرن السابع عشر مقصورة على التعبير الفنى عن الأفكار التى تجرى فى نفوس الصفوة من أعضاء المجتمع، والمسرحيات تستلهم من الذوق المسيطر للطبقة للأرستقراطية، والمجتمع ـ المكون من أعضاء الطبقة العليا ـ يتعرف على نفسه عبر الأفكار التى كونها عن نفسه، فهو لا يريد أن يوحى إليه بصورته، ولكن أن ينعكس ما يعتقد أنه صورته. ولذا فالأدب الكلاسيكى أدب متكلف، ومتحذلق، يعبر عن تقاليد البلاط والحكم، وآداب اللياقة فى القرن السابع عشر»(٤٢)

وإذا كان جمهور الكلاسيكية فى القرن السابع عشرعلى وفاق مع كاتبه، وكان المؤلف فى القرن الثامن عشر يتصرف فى جمهورين كلاهما جمهور فعلى، فان الرومانتيكية جاءت ـ على حد قول «سارتر» ـ «فى أوائل عهدها

محاولة فاشلة لتجنب مثل ذلك الصراع الصريح بين الكاتب وقرائه يبعثها لهذه الثنائية في الجمهور، واعتمادها على الارستقراطية ضد البرجوازية ذات النزعة الحرة» (٤٢)

ولكن أدب القرن التاسع عشر تخلص من المذهب الفكرى الدينى، ورفض خدمة المذهب الفكرى البورجوازى، وأرادت الرومانتيكية أن تكون مستقلة عن كل نوع من أنواع التشيع، وقد كان الخطأ أن الرومانتيكيين لم يكونوا قد ادركوا بعد أن الأدب في ذاته مذهب فكرى على حد قول «سارتر» ـ، وأبى الكاتب أن يمتهن الأدب بالتوجه ـ إلى جمهور محدود ويقصره على موضوع خاص، وزعم أنه إنما يكتب لنفسه أو لله، جاعلا من الكتابة مهنة ميتافيزيقية أو محاسبة للضمير وصلاة، أو أى شيء آخر سوى انها اتصال بالناس، ورأى «سارتر» أن خلوة الفنان خلوة زائفة من جهتين، فهى لا تشف عن علاقة حقيقية بالجمهور العام فحسب بل كشف كذلك عن تكوين جديد لجمهور من المتخصصين، وقد ظهرت نتيجة لذلك ـ في رأى «سارتر» ـ (طبقة الكتاب) (٤٤)، وصار الكاتب بذلك غريباً عن عصره مستوحشاً، ومستحقاً (للعنة)، «وليس لكل الأدوار التى يطلبها سوى غاية واحدة: هى الالتحاق بمجتمع رمزى، له صورة الطبقة الارستقراطية فى النظام القديم» (٤٥)، وهذا يدفع الكاتب إلى التهوين من شأن المهن، وهو لا يبقى بنفسه غير نافع، بل يدوس كل عمل نافع، وهنا ينشأ التصور الجمالى الذى يشيد بانعدام النفعية، وهو (الفن للفن) حيث يتفق هذا الاتجاه مع البارناسية والواقعية والرمزية، فى أن الفن استهلاك محض.

وإذا كانت الواقعية ـ أدب استهلاك، فان خطأها الأساسى ـ فى رأي «سارتر» ينبع من «اعتقاد أصحابها أن الواقع ينجلى بالتأمل فيه، وانه يمكن تبعاً

لذلك تصويره تصويراً لا تحيز فيه . وكيف يكون هذا ممكنا ما دام التحيز فى الادراك نفسه، وما دام مجرد تسمية الأشياء فى ذاتها يتضمن تغييرها ؟! وكيف يستطيع الكاتب أن يكون كما يشاء بالنسبة للمظالم التى ينطوى عليها هذا العالم ؟ (٤٦)

وإذا كانت الواقعية بالنسبة لـ «سارتر» أدب استهلاك، شأنها فى ذلك شأن الفن للفن، فإن الأدب التجريدى كان ـ فى رأيه ـ بمثابة لب الترف والإسراف، لأن خلق أدب لا ينتفع به، يعني أنه ليس من هذا العالم، ويذكر بشيء فيه، فقد ادرك أصحابه أن الخيال حاسة مجردة من كل قيد ووظيفتها جحود الواقع، وموضوع الفن فيه مبنى على أساس تقويض الواقع» (٤٧)

وإذا كان «سارتر» قد وصف أدب القرن التاسع عشر ـ (الممثل فى المدرسة الرومانتيكية) وما تفرع عنها، وبعد مروره السريع على الواقعية ـ بأنه أدب استهلاك، فإن مذهب (الفن للفن) وإن كان «كانت» يعتبر مقدم أساسه الفلسفى قد حظى منه بالنقد العنيف. فيكتب (فى مقدمه الأزمنة الحديثة) : «إن الكاتب الذى يتبع تعاليم دعاة الفن للفن، يهتم قبل كل شيء بكتابة آثار لا تخدم شيئاً البتة، آثار ليست ببعيدة عن أن تبدو جميلة، وإن كانت مجانية حقاً، ومحرومة من الجذور فعلا، وهكذا يضع نفسه على هامش المجتمع، أولا يقبل بالأحرى أن يمثل فيه إلا بصفة مستهلك محض، وعلى وجه الدقة كطالب متمتع بمنحه» . (٤٨)

فالفن الخالص Pure art والفن الفارغ Empty art سواء بسواء، والدعوة إلى مثل هذا الفن ـ فيما يرى «سارتر» ـ ليست إلا ذريعة «تذرع بها نكرات القرن الأخير» (٤٩)، لأنهم أبوا أن يسلكوا سبيل التجديد والكشف، وأن

يبدعوا شيئاً ذا قيمة، وانهم يقعون في تناقض فادح ـ في رأيه ـ «فهم يقولون : لا ينبغي للكاتب بحال أن يشغل نفسه بمسائل الحياة المادية العارضة، كما لا يجوز له مطلقاً أن ينظم كلمات لا معنى لها، ولا يقتصر بحثه على الجرى وراء الجمل أو جمال الصور التي تساق فيها.. ووظيفته مقصورة على اداء (رسالة) لقرائه. وما (الرسالة) إذن ؟»(٥٠)

فإذا كان الكاتب مشغولا بما هو جمالي بحت، بما هو بعيد كل البعد عن المشكلات التي تعتمل داخل المجتمع فإنه بالضرورة لن يكون باحثاً عن المعنى أو الدلالة، وبالتالي لن تكون له رسالة، وبذا يثبت تهافت أصحاب هذه النظرية ـ في رأي «سارتر».

ولكن قد يقول البعض، بأن أصحاب هذا المذهب (الفن للفن) إنما يتجهون إلى قيم خالدة لا ترتبط بالحياة اليومية بشكل مباشر، كأن يكون الحديث عن الحرية، أو العدالة أو الخير بشكل مطلق .

على هؤلاء يرد «سارتر» متخذاً من الحرية مثالا فيكتب : «وسهولة التحدث على عجل عن القيم الخالدة فيها مزلق خطير : إذ القيم الخالدة جد هزيلة. ولو نظر إلى الحرية نفسها من زاوية الخلود لبدت غصناً جافاً، إذ هي كالبحر في حركة لا تزال تبدأ أبداً فليست هي سوى الحركة التي بها دائماً يتخلص المرء مما يعوقه، فيتحرر، والحرية ـ في أشكالها ـ لا تمنح، بل على المرء أن ينتصر على شهواته وجنسه وطبقته وأمته، فينتصر بذلك على الآخرين» .(٥١)

فالحرية مرتبطة بما هو عياني، مشخص، والحديث المجرد عنها ليس إلا كالحديث عن شيء هزيل جاف، فالحرية تكتسب في موقف، «ولما كان

الانسان محكوماً عليه أن يكون حراً فانه يحمل على عاتقه عبء العالم كله: إنه مسئول عن نفسه بوصفه حالة وجود» [٥٢]، والإنسان مسئول عن كل شيء، اللهم الا مسئوليته نفسها، لأنه ليس الأساس في وجوده «فكل شيء يجرى إذن كما لو كنت مرغماً على أن أكون مسئولا» [٥٣] وبلذا فلا يمكن تناول موضوع الحرية بخفة ـ خارج الواقعي والعياني والمشخص، وبعيداً عن المسئولية، وهذا هو ما يقوض دعوة القائلين (بالفن للفن) ـ في رأى «سارتر».

وإذا كان «سارتر» قد بدا عنيفاً على هجومه على (الفن للفن)، وفي طرحه لمفهوم الالتزام كمقابل له ـ كما اوضحنا خلال الجزء السابق من هذا الفصل ـ فان مبدأ (الفن لفن) قد وجد من يدافع عنه، ويهاجم مفهوم «سارتر» في الالتزام، وبلغة لا تقل سخرية أو تهكماً عن لغة «سارتر».

فقد كتب : «آلان روب جرييه» : «ماذا يتبقى من الالتزام؟

لقد بشر «سارتر»، الذى كان قد رأى خطر هذا الأدب المصلح المهذب للأخلاق بأدب فاضل يهدف إلى ايقاظ الشعور السياسى عن طريق اثارة مشاكل مجتمعنا ويحاول أن ينجو من روح الدعاية باعادة القارىء إلى حريته، ولكن التجربة شهدت بطوباوية المحاولة، لأن الاهتمام بتوضيح شيء ما (شيء خارج الأدب) يدفع هذا الأخير إلى التراجع والاختفاء. إذن لنعطى فكرة الالتزام المعنى الوحيد الذى يمكن أن يهمنا، أى بدلا من أن يكون الالتزام ذا طبيعة سياسية، فيصبح بالنسبة للكاتب وعياً تاماً بالمشاكل الحالية للغته الخاصة. واقتناعاً بأهميها ورغبة في حل هذه المشاكل من الداخل، فتلك هي فرصة الكاتب الوحيدة في أن يظل فناناً، وبالتالى يستطيع بطريق غامض وبعيد أن

يكون نافعاً في شيء، بل ربما خدم الثورة» (٥٤)

ففكرة الالتزام لدى «سارتر» يراها «جرييه» وقد أخفقت، ويرى ترجمة الالتزام إلى وعي الكاتب بلغته الخاصة، لأن الاهتمام بتوضيح شيء ما خارج الأدب يدفعه إلى التراجع والاختفاء، بل ويضيف «جرييه» في سخرة : «إن ما يلزمنا الآن هو أن نكف عن النظر بجدية إلى اتهامات الافتقاد إلى الأسس، وأن نكف عن الخوف من (الفن للفن) كما لو كان أسوأ الشرور، وأن نرفض الخضوع لهذا الجهاز الارهابي الذي يشهر في وجوهنا ما ان نتكلم عن شيء آخر غير صراع الطبقات أو حرب التحرير» . (٥٥)

ولعله يتضح أنه إذا كان «سارتر» الذي رفض أن يتناول الكتاب «الحرية» بخفة وعدم اهتمام، وقد ناقش مفهوم (الفن للفن) بخفة، ولم يكن نقده يتوجه إلا إلى المضمون وبشكل خارجي فقط، ولذا فقد جاء نقد «جرييه» أيضاً بنفس الدرجة، فكان ساخراً أكثر منه محللا، ومن الخارج، فلم يقدم رداً متماسكاً على وجهة نظر «سارتر» . وربما يلتمس البعض لـ «سارتر» العذر لأنه عندما ناقش «الفن للفن» إنما كان بمثابة تقديم لطرحه لمفهومه عن التزام، ولكن الرد على ذلك هو أن «سارتر» كرر سخريته من هذا المبدأ مرات عديدة، وكان يمكن أن يجد في هذا المبدأ بعض المواقف الايجابية، كما كان يمكن أن يقارن (٥٦) بينه وبين نظريته في عدم التزام الشعر والفنون المختلفة، خاصة إذا تذكرنا موقف «سارتر» في المتخيل» والذي اوضحناه في الفصل الثاني من هذا البحث.

وإذا كان «سارتر» دشن تقديمه للالتزام بهجوم عنيف على مبدأ (الفن للفن)، فانه أثناء طرحه لمفهومه عن الالتزام، ووظيفة الكاتب، قد هاجم

المدارس المختلفة، ولكن المدرسة التى حظيت بأشد الهجوم، وأبلغ الاهمام هى «السريالية Surrialism» .

ورغم أننا نجد صدى للسريالية، ممثلا فى الكتابة الأوتوماتيكية، كما فى «الغثيان» (التى تمثل نمطا من السريالية الناقصة) [٥٧]، كما نلحظ أيضاً فى سلوك «بول هيلبر» فى قصة «ايروستراتs» ما رآه «بريتون»، أبسط مظهر للعمل السريالى، وهو «النزول إلى الشارع بمسدس فى اليد، واطلاقه على الجمهور على سبيل الصدفة، وبقدر ما يستطاع [٥٨]» فإن «سارتر» قد انتقد «السريالية» انتقاداً مراً فقد رأي أن السرياليين كتبوا من أجل استهلاك الأدب، وتقليد طيش الأشراف فى الطبقة الأرستقراطية الميلاد. وقد احتموا فى الكتابة الآلية، مؤكدين على أن الكاتب طفيلى، واستهلاكى محض، وظيفته احراق أموال المجتمع المنتج.

والبرجوازية، ابتسمت لهذا الطيش (السريالية) لأنها لا يعنيها أن يحتقرها الكاتب «فهذا الاحتقار ليس له أثر يذكر، ما دامت هى جمهوره الوحيد وهو لا يتحدث إلا إليها وهى موضع سره. وتلك صلة توحد ما بينهما، وحتى لو حظى بالتوجه إلى الشعب، فاى حظر يخشاه البورجوازيون منه فى احتمال إثارة الدهماء حين يشرح لهم أن البرجوازى مسف فى تفكيره ؟ هذا، ولا يحتمل قط أن تستطيع قضية الاستهلاك المحض أن تخدع الطبقات العاملة، ثم إن البرجوازية تعلم حق العلم أن الكاتب منضم خفية إلى حزبها: فهو بحاجة إليها لتبرير فنه فى عدائه ومعارضته، ومنها يتسلم الأموال ويتمنى المحافظة على النظام الاجتماعى ليستطيع أن يشعر بأنه مستلب، وبالاختصار هو متمرد وليس بثائر» [٥٩] وذلك لأن عملهم مجانى، هو مسلاة، ولا ضرر منه للبورجوازية، وهم لا يهدفون إلى تغيير المجتمع، ولكنهم يهدفون ـ فى رأي «سارتر» ـ إلى

تدمير الثقافة وهدم اللغة، وفقد حاول الأدب السريالى تدمير اللغة، وبمداخلة الكلمات بعضها فى بعض، وبذا يدل السكر على الرخام والرخام على السكر، وتشكك الساعة اللينة الملمس فى ماهيتها، وتنهدم الأشياء الموضوعية لتدل دلالة فجائية على الذاتية، إذ يقصد كل منهم إلى تعرية الحقائق فى خصائصها، ويلذ له أن يضع صور العالم الخارجية نفسها (بين قوسين) وأن يخضعها للخدمة الحقيقة المدركة بعقولنا، ولكن الذاتية تمحى بدورها لتتراءي من ورائها موضوعية مستترة، هذا، ولا يؤدى كل ذلك إلى هدم حقيقى واحد لشيء من الأشياء، بل الأمر على النقيض من ذلك : فبالمحو الرمزى للذات عن طريق التقويم والكتابة الآلية، والمحو الرمزى للأشياء عن طريق اختراع أشياء موضوعية تمحو نفسها بنفسها، والمحو الرمزى للغة فى القضاء على الرسم بالرسم والقضاء على الأدب بالأدب، بواسطة ذلك كله تابع السرياليون مشروعاً طريفاً، هو تحقيق العدم بالإفراط فى الاضافة للوجود، وكانت وسيلتهم إلى الهدم هى دائماً الخلق»[٦٠].

لقد كانت «السريالية» تعبيراً عن أفكار «فرويد» التى حاول «بريتون» أن يدخلها إلى السريالية، فكان الاعتقاد فى أن العقل الباطن يهبنا حقيقة أصدق، أى الحقيقة العليا «بينما العقل الواعى يعمل بذهن تقليدى غبى وأكبر شاهد على ذلك هو نشوب الحروب وما إليها، وفضلا عن ذلك اوحت أهمية الأحلام فى نظرية «فرويد» بفكرة الحلم كمادة فى لوحاتهم وكتاباتهم. وهذا بدوره اوحى اليهم بالاهتمام بالرمزية الجنسية والمعالجة الصريحة للموضوعات الجنسية »[٦١]، وهذا كان ما لا يرضاه «سارتر» لسببين :

أولهما : أنها تنبع من الأفكار الفرويدية التى يرفضها.

وثانياً : أنها تعتبر حركة مناهضة للالتزام.

وإذا اعلنت السريالية أنها جاءت، من (رامبو) ، سخر «سارتر» منهم قائلا : «قد كان «رامبو» يريد على الأقل أن يرى حجرة استقبال وسط بحيرة، ولكن السريالى يريد أن يكون دائماً على وشك رؤية بحيرة وغرفة استقبال : فإذا التقى بهما مصادفة سئم منهما أو انتابه الخوف، أو خف لينام مقفلا مصاريع حجرة نومه. وموجز القول : يرسم السريالى كثيراً ويسود كثيراً من الورق ولكنه لا يهدم شيئاً حقيقياً » . (٦٢)

فإذا كان رامبو قد اعلن ثورة فى عالم الأشياء، وكان يهدف إلى الهدم والتغيير فان السرياليين فى رأي «سارتر» ـ لم يكن هدفهم (هدم شيء حقيقى)، وإذا كان «رامبو» شاعراً نبوئياً، يعلم ويتنبأ، فهم يخشون من حلمهم ونبوءاتهم . فليست الحقيقة المباشرة للثورة السريالية، فيما يرى (بريتون) على حد قول «سارتر» ـ «هى احداث تغيير ما فى نظام الأشياء الطبيعى والظاهرى بقدر ما هى خلق حركة فى «العقول») فهذا العالم موضوع مشروع لا يتجاوز حدود الذاتية، شبيه بما سموه دائماً الانقلاب الفلسفى » (٦٢)

وإذا ما أعلن «أندريه بريتون» بأنه ماركسى، وأكثر استقامة فى (ماركسيته) من الكثيرين الذين يستسلمون لكل أسلوب من التسوية مع الأفكار الجمالية والأعراف الأخلاقية التى تتعلق بالمرحلة الأخيرة من الحضارة الرأسمالية، فالسريالية ـ كما شرحها (أندريه بريتون) متأثرة تأثراً عميقاً بديالكتيكية ـ ماركس المادية (٦٤)، وإذا ما أعلن ذلك «بريتون» فإن «سارتر» يكتب موجها نقده إليهم (أى للسرياليين) «إن هؤلاء الكتاب الذين لا يزالون

شباناً يريدون على الأخص ـ القضاء على أسرتهم، وعلى عمهم القائد، وابن عمهم القس، كما يرى (بودلير) في ثورة فبراير عام ١٨٤٨ فرصة لاحراق بيت القائد أوبيك Aupick وقد ولد هؤلاء الكتاب فقراء، وذلك كانت فيهم عقد يجب تصفيتها، من الحسد والخوف ثم هم ثائرون كذلك على ما فرضه عليهم غيرهم من ضائقات : من الحرب التي كانوا حديثي عهد بها مع ما اقتضته من الرقابة والخدمة العسكرية والضرائب وغرفة إدارة الحرب الزرقاء في ثيابها السماوة، وحشو الرؤوس بالدعايات، وكانوا جميعاً ضد رجال الدين، لا يزيدون في ذلك ولا ينقصون عن الأب «كومب»).(٦٥)

فقد كان «سارتر» يرى أن التحالف بين الماركسية، وبين السريالية، ليس إلا مرحلة أمام الحزب الشيوعي، وأسماها بالمرحلة (السلبية)، ويدلل على ذلك بأن الحزب الشيوعي الفرنسي، انصرف عن السريالية عندما انتقلت روسيا السوفيتية، ومعها الحزب الشيوعي الفرنسي، إلى دور التنظيم الايجابي والبناء، وذلك لأن اللقاء بين السيرالية وبين المطمح الثوري البروليتاري قد تم عام ١٩٣٠، حيث تحول عنوان المجلة الخاصة بالحكرة السيرالية من (الثورة السيرالية) إلى (السيرالية في خدمة الثورة) ذلك أن السيراليين وجدوا أن الشرط الأول لتحرير الفكر يبدأ بتحرير الإنسان (٦٦)، لكن هذا اللقاء لم يستمر، بين السيرالية والحزب الشيوعي الفرنسي، لدرجة أن اشد الانتقادات جاءت من أعضاء الحزب، وتحالفت السريالية مع التروتسكية، فرأي «سارتر» في هذا التحالف نوعاً من استخدام التروتسكيين للحركة السريالية لأنهم مطاردون ولا يزالون في المرحلة السلبية للنقد.

وهكذا فقد وجد «سارتر» أن الحركة السريالية، لا تهدف إلى تغيير العالم ولا تنزع إلى الالتزام، وقد اخفقت بسبب جمهورها الذى اختارته، فهى مع

إدعائها بأنها ثورة، فإنها كانت حصناً للبرجوازية، ولم تشكل في يوم خطراً عليها، وكانت علاقاتها مع الماركسية، هي علاقات في مرحلة ... ية لا تلبث أن تنتهي بالقطيعة عندما تنتقل الماركسية إلى البناء .

وقد كانت انتقادات «سارتر» تنصب أساساً على مضمون هذه الحركة، وهو لم يكن يعنيه ما كان لديها من قفزات في مجال التعبير الفني، والإبداع الشكلي، وإنما هو قد وجه تفسيراً للأدب في الجمهور، وبالتالي كانت نوعية الجمهور الذي تتوجه إليه هو سبب اخفاقها.

وفي حديث «سارتر» عن السريالية نلاحظ أنه يؤكد على الأدب بشكل خاص، ولكنه يشير في أحيان غير قليلة إلى الرسم، والشعر مصوباً انتقاداته، على أساس أن السريالية تبغض الالتزام، وتبحث عما هو تخيلي، خارج عن الواقع، وهذا يناقض نظريته في الالتزام والتي لا يخضع للالتزام فيها غير (النثر)، وإذا اضفنا إلى ذلك موقفه من «بيكاسو» حيث كان يرى أن الحزب الشيوعي لا يستطيع استيعابه، والبرجوازية هي التي تشتري لوحاته [٦٧]، في حين نعلم أن «بيكاسو» فنان مبدع، وقد مر بعدة مدارس منها (التكعيبية، والسريالية) والأخيرة كان من قممها، فهذا يوحي بأن «سارتر» كان قد مر في عجالة على السريالية، ولم يكن يفطن إلى تناقضه، حيث لم يفرق بين هذه المدرسة في النثر، وغيره من الفنون، كما لم يكن مهتما بمراجعة آرائه السابقة، وربطها مع آرائه اللاحقة حتى تستقيم نظريته .

ثانياً ـ الماركسية والالتزام

(أ) معني ومعيار الالتزام :

تعتبر فكرة الالتزام نقطة ارتكاز للمفاهيم الماركسية فى الجمال، إذ تربط الماركسية بين الفن وبين المجتمع مؤسسة ذلك على نظرية الانعكاس Reflexion، وهى لا تفرق هنا بين فن وآخر، فكما عبر «هنرى لوفافر» عن ذلك، بأن الفن ليس أيديولوجية، ولكنه «له علاقات مع الأيديولوجية، إن له محتوى أيديولوجى (يتراوح فى حظه من الوضوح وفى كونه سياسياً عن وعى» (٦٨)، فالكاتب أو الفنان، إنما يعبر عن وضع اجتماعى، وموقف تاريخى محددين، وإذا كان صراع الطبقات ليس هو المبدع الخلاق، ولكن المبدع الخلاق هو البحث عن تعبير صحيح عن جميع العلاقات الاجتماعية القائمة على قاعدة (٦٩) معينة وصراع الطبقات يؤلف جزءاً جوهرياً من هذه العلاقات، ويعتبر وجهاً أساسياً من وجوه الموقف التاريخى.

والماركسية ترى أن الكاتب مطالب بالوقوف فى صف التقدم، أو حسب التعبير الماركسى فى صف الطبقة الصاعدة، والفنان الحقيقى هو الذى يدفع المجتمع إلى التغيير، والفن وسيلة للسيطرة على الواقع، ومن ثم فإنه يلعب دوراً فى تطور الانسان المتناغم الشامل (٧٠) وهدف الفن العظيم هو تقديم صورة للواقع ينحل فيها التناقض بين المظهر والواقع، الجزئى والعام، والمباشر والتصورى.. الخ حتى أن الشيئين ينصهران فى تكامل تلقائى فى الانطباع المباشر للعمل الفنى . (٧١)

فالكاتب والفنان ليسا معلقين فراغ المجتمع الطبقى، وإنما هما بالضرورة ينتميان إلى طبقة اجتماعية محددة ـ رغم قدرة الكاتب على تجاوز وضعه

وكذلك الفنان، ولذا فهما ليسا محايدين، وإنما ينحازان إلى أفكار محددة، ومصالح محددة، ووفقاً لذلك، فهما بالضرورة يلتزمان بمواقف محددة، تنبع من الأيديولوچيا التى يلتزم كل منهما بها. وقد حدد الكاتب الماركسى «إرنست فيشر» معنى الالتزام كما يلى :

«ليس معنى الالتزام أنه ينبغى على الفنان أن يتقبل ما يمليه عليه الذوق السائد، وأن يكتب أو يرسم، أو يؤلف وفقاً لمرسوم رقم كذا، أو كذا، وإنما تسليمه بأنه لا يعمل فى فراغ، وأنه فى آخر الأمر ملتزم بالمجتمع، وكثيراً ما يحدث كما أوضح «ماياكوفسكى» منذ أمد طويل، ألا يكون هذا الالتزام الاجتماعى العام متفقا مع التزام واضح بمؤسسة اجتماعة معينة، وليس من الضرورى أن يفهم كل الناس العمل الفنى ويقروه منذ البداية . فليست وظيفة الفن أن يدخل الأبواب المفتوحة، بل أن يفتح الأبواب المغلقة» . (٧٢)

وإذا كان «ماياكوفسكى» لم يرض على الفن أن يتبع مؤسسة معينة، فانه يرى «أن هناك بالاضافة إلى الألوان الزيتية وأثمان اللوحات مسائل سياسية محددة » (٧٣) فالكتاب والفنانون مشدودون بحكم أوضاعهم الاجتماعية، ومواقفهم الأيديولوچية، إلى المشاركة فى المسائل السياسية، فعندما قال توماس مان Thomas Mann بأن السياسة هى عمل كل إنسان، فإن الملاحظة الضمنية فى ذلك، هى أن الكتاب عام ١٩٣٠ لم يستطيعوا أن ينسحبوا إلى البرج العاجى وأن يرفضوا الاشتراك فى الفوران الاجتماعى فى ذلك اوقت»(٧٤)، فاذا كان على العسكريين أن يقتحموا ميادين الحرب، فإن الكلمة ـ الطلقة كانت هى مبرر الكاتب .

وإذا كان «فيشر» ، و«ماياكوفسلكى» وآخرون، يرون أن الفنان لا يعمل

وفق مرسوم أو تبعاً لمؤسسة معينة، إلا أن هذا ليـس هو رأى كافة الماركسيـين فقـد اوضح «لينين Lenin» فى مقـال (التنظيم الحـزبى والأدب الحـزبى Party Organisation and party literature) : «أن ظروف الثورة البورجوازية الديموقراطية The conditions of bourgeois demortic reveoluion تتطلب من الطبقة العاملة وحزبها صياغة جلية لموقفها ليس فى قضايا السياسة وحسب، بل أيضاً فى مجال الفنون(٧٥) . وقد رأي «متبشنكو» أن «الافتقار إلى الالتـزام الحـزبى لا يكون إلا قناعاً Mask لالتـزام من نوع آخـر» . أى بأفكار البورجوازية، والتى لا تعبر عن الوضع الثورى، وانما تعبر عن موقف متخلف تجاه الأحداث والواقع، بل والالتزام بالحزب، وبالشعب هو الذى «دفع مشكلة البطل الايجابى Positive Hero إلى الصدارة» . (٧٣)

ولكن إذا كان الفن ملتزماً بالحزب البروليتارى، وجاعلا من الواقعية الاشتراكية قاعدته الأساسية، ومرتكزه الجمـالى، وخروج الكاتب على هذا يعتبر خيانة للأدب وللفن، هل يمكن أن يكون الفنان الذى يتبع هذا النهج صادقاً ؟

يرى «ميتـشنكو» رداً على هذا، أنه : «فى حديث «لينين» عن عـمل الفنان والكاتب نراه يوجه الأنظار إلى القوة والصدق فى العواطف التى يصـورها فى العمـل الفنى والأدبى، فقد اثار اهتمـامه الاتهام العنيف الذى وجهه «ليو تولستوى L. Tolstoy» (٧٨) إلى الأوتوقراطية والكنيسـة، وفضحه الدائم للرأسمالية المشحون بأعمق المشاعر والسخط التام. وهكذا فان تفسير المبدأ اللينينى فى الالتزام على أنه لا يعدو أن يكون مقولة فلسفية تغض الطرف عن الطبيعة الانفعالية للأدب والفن والأصالة فى موهبة الفنان، وهو ما زلنا نواجهه فى صحافتنا، يمثل افقاراً لهذا المفهوم» .(٧٩)

وقد أكد أيضاً، «جون فيريفيل» الماركسي الفرنسي بأنه يجب على الكاتب بدلا من أن يكتب «بهرجاً أدبياً سياسي الاتجاه أن يغوص في الحياة نفسها وأن يصور بوسائله الفنية ما يراه»[٨٠]، ورغم هذا، فإن رأى كل من «متشنكو»، و«فيريفيل» يبدو لصيقاً بصيغة الالزام أكثر منه الالتزام الحر، فأن يكون الكاتب مضطراً إلى الالتزام بالحزب، وإلا اعتبر خائناً، للحزب وللفن معاً، وفي نفس الوقت أن يبدو كما لو كان مريدا لموقفه، فإن ذلك يعبر عن تناقض جلي، وإن كان «التمييز بين الأدب السياسي Political Literature. والدعاية (البروباجاندا) Propaganda يعتبر معقداً إلى أبعد حد، ويتوقف على مقدرة الكاتب على التمييز بين وعيه الاجتماعي His social Consciousness وما يلزم نفسه به في فنه»[٨١]، كما يرى «فرديريك برسون» «فإن هذا التمييز ليس هو المعيار الذى يحكم على الأديب أو الفنان، وانما يجب أن نفصل لغة الفن عن لغة السياسة. وإن كان الفنان بالضرورة يعيش في عصر معين، ويعبر عن آمال وأفكار معينة، وله موقف من كل ما يدور في المجتمع، فليس ضرورياً أن يكون موقفه واضحاً وضوح موقف السياسي، وقد وقع المفكرون السوفيت في هذا الخطأ ـ الدمج بين الفن والسياسة ـ خاصة من اتبعوا «زدانوف» .

وقد رأى السوفيت أن الالتزام كمقولة علمية Scientific Category لا صلة له بالمرة بالذاتية، فهو يطلب «تحليلا موضوعياً للواقع» [٨٢] ـ على حدّ قول «لينين» .

وقد كان لفترة الحكم الستالينية أثراً بالغاً على المفاهيم الجمالية، فقد اعلن في المؤتمر الأول للكاتب السوفيتي عام ١٩٣٤، «أن الرفيق «ستالين» قد عين كتابنا مهندسين للنفس البشرية» [٨٣] وجاء في المعجم الفلسفي

الصغير أن (رجال الفن السوفيتي هم مهندسو النفس البشرية، يقدمون على تربية العمال بالروح الاشتراكي والحماس الذى لا حد له للحزب الشيوعى والروح لوطنية السوفيتية) [٨٤] وقد انتشرت النظرية السوسيولوچية الفجة Vulger Sociology، وضاع كتاب المسرح، «نتيجة لوقوعهم ضحية نفى الصراع» [٨٥] والذى يعتبر وفقاً للمبادئ اللينينية، من سمات المجتمع الاشتراكى الذى انتفت فيه الطبقات. ولكن رغم سطوة الستالينية فقد كان فى الكتاب من يخرج على المفهوم الستالينى (أو الزدانوفى) للأدب، فقد كان الكتاب أعضاء الاتحاد البروليتارى الروسى للكتاب، وأعضاء «حركة الثقافة البروليتارية»، يقيمون فنهم ليس على المبادئ الماركسية اللينية لانعكاس الواقع، ولكن على المفهوم النقى لـ «بوجدانوفBogdanov» [٨٦] للفن كنظام سيكولوچى [٨٧]

وقد حاول عدد من الكتاب والفنانن ـ فى المجتمع السوفيتى ـ ادخال النزعات المعاصرة فى الأدب والفن فى التصور الماركسى. وقد هاجم هؤلاء الكتاب، الكتاب الرسميون، أو الأكثر تمسكاً بالنظر السوسيولوچية. فقد كتب «متشنكو» :

«هذا هو «ف. لاكشين V. Lakshin» واحد من نقاد المجلة [٨٨]، يزعم أن علينا أن نحكم على العمل الأدبى والحياة التى يصورها (على أساس شهادة الكاتب وحدها) ، ويرى الكاتب أن هذا من (ابجديات علم الجمال المادى ABC of Materialist Aesthetics رافضاً كل الآراء الأخرى باعتبارها تقوم على الجمود المذهبى «الدوجماطيقيا Dogmatic»[٨٩].

وكانت أشد الانتقادات قد جاءت من «تروتسكى» أحد الأعضاء

البارزين فى الثورة البلشفية ورفيق «لينين» والذى شكل معارضة قوية للستالينة كلفته النفى ثم الاغتيال وكان الفن أحد مجالات معارضته، وقد اتصل بالسريالية، وكتب ـ عن الفن فى عهد ستالين بأنه «سوف يدخل التاريخ كتعبير حاد عن التدهور العميق لثورة الطبقة العاملة ومع ذلك فان سجن الفن الثورى فى برج بابل لا يمكن أن يستمر للأبد، فليس للحزب الثورى أن يزعم بأية حال أن مهمته الأساسية هى توجيه الفن، لأن مهمة بهذا الشكل لا يمكن أن ترد إلا على أذهان أملتها السلطة ـ كتلك التى يتمتع بها زعماء البيروقراطية فى موسكو ـ إن الفن مثله فى ذلك مثله العلم، لا يسعهما تلقى الأوامر، لأن طبيعتهما لا تسمح بذلك » . (٩٠)

وقد انتقد آراء «تروتسكى» فى الفن النقاد السوفييت الحاليون، على سبيل المثال «متشنكو» إذ كتب : «وقد اكتشف الكتاب الروس الطبيعة الاستسلامية المعادية للينينية فى آراء تروتسكى عن تطور الأدب والفن الذى خرج بشعار (ليست مناهج الماركسية هى مناهج الفن The Methods of Marxisms is not he methods of art ورأوا فى هذا الشعارمحاولة لابعاد الفن عن المعترك الأيديولوچى وإعلان التعايش السلمى فى المجال الأيديولوچى، وهو أمر لا يعنى فى فترة (السياسة الاقتصادية الجديدة NEP) سوى الاستسلام لنفوذ العناصر البورجوازية» . (٩١)

وكان أيضاً من نقاد، وجهة النظر السوسيولوچية السائدة فى الاتحاد السوفيتى الكاتب النمسوى «ارنست فيشر» : فقد رأى أن «العقائديين الجامدين من الماركسيين Dogmatic Marxists يرون الأدب والفن وكأنهما نوع من صدفة الحلزون Snails shell كنتاج لظروف تاريخية واجتماعية محددة، وليس أكثر من ذلك » (٩٢)، كما عارض وجهة النظر السوفيتية

الكاتب الهنغارى «جورج لوكاتش» فقد كتب : «فى تعارضنا مع الماركسية السوفيتية المبتذلة فان المادة التاريخية تبين وجود تطور أيديولوجى لا يتحرك بشكل متواز آلى.ومحدد من قبل مع النقاد الاقتصادى للمجتمع» [٩٣] وأضاف بأنه في العمل الفنى يوجد تشيع نحو الموضوعية» هذا التشيع يحب أن يوجد مكثفاً بوضوح وتميز لأن موضوع العمل الفنى يجرى تنظيمه بوعى على يد الفنان تجاه الفن» . [٩٤]

وقد كانت آراء الماركسيين تتضارب، وتتعادى، مما يظهر أن مفهوم الالتزام، والذى جاء كتعبير للعلاقة بين الفن والمجتمع [٩٥]،لم يكن مغزاه ، حداً عند كافة الماركسيين بل اختلف بين الواحد والآخر، كما تأثر بعلاقة المعبر عنه بالسلطة أو الحزب، وقد وصل فى اغلب الحالات إلى نوع من الإلزام من جهة الحزب أو المؤسسة، والطاعة والخضوع من جانب الفنان والأديب، وفى أحيان أخرى، إلى التعبير عن التحرر الإنسانى فى معناه العام (كرأى تروتسكى) [٩٦] أو الوقوف فى منتصف الطريق كما فعل المفكرون السوفييت الحاليون، الذين انتقدوا بهوادة الزادنوفية، والستالينية، ولكنهم مازالو يصرون على الالتزام الحزبى.

(ب) الالتزام والشعر :

بالرغم من أن الماركسيين ـ بصفة عامة ـ لا يفرقون فى تطبيق الالتزام على فن دون آخر إذ تكون الفنون جميعاً جزءاً من البناء الفوقى، إلا أننا نريد أن نفصل ـ إلى حد ما ـ موقفهم من الشعر، حتى نصل إلى لب المشكلة.

يكتب «جورج طومسون George Thomson» : «إن وظيفةالشعر، مازالت كما هى دائماً: فى سحب الوعى من العالم المدرك Preceptual

World إلى عالم الخيال، فإذا قارنا لغة الشعر باللغة الشائعة، فإننا نجدها أكثر إيقاعية وتخيلا وتنويعا وسحراً، والحال، فى حياتنا الاجتماعية نجد أن العوامل التى تعمل على تميزنا الانسانى اقتصاديا واجتماعياً وثقافيا تغذى الاختلافات الفردية إلى حد كبير . وإذ ذاك فإن العمليات العقلية للحياة الواعية توحى باختلافات عديدة بين الأفراد، وهكذا فإن اللغة الشائعة التى تعتبر متوسطاً لوعيهم موسومة بأكبر حرية فى التعبير الفردى، ولكن عندما ننام أو نحلم، ونبتعد عن العالم المدرك فإن فرديتنا تصبح ساكنة وتلعب دورها فى النبضات الاساسية، والابهامات الشائعة بيننا التى تثبط Inhibited فى حياتنا الواعية.عالمنا الحالم أقل فردية وأكثر تنسيقاً من عالم اليقظة . والشعر يمثل نسقاً من عالم الحلم. ولاقتبس من «ييتس Yeats» إذ يقول : «إن هدف الايقاع هو اطالة لحظة التأمل، اللحظة التى فيها ننام ونصحو معاً وذلك باسكاننا بالمشاعر الخادعة للضجر، بينما تجعلنا نستيقظ بالتنوع، فتحتفظ بنا فى تلك الحالة من التسامى، والتى يكون فيها العقل متحللا من كل الضغوط الارادية وغير مقيد بالرموز والاشارارت » .(٩٧)

و«طومسون» يربط هنا بين الشعر والحلم والسحر، والخيال، والتأمل والتسامى ويرى أن لغة الشعر تسمو على اللغة اليومية الشائعة التى تتحول فيها الكلمات إلى رموز دالة وتفقد ايحاءاتها بكثرة التداول، وذلك لأن «الشاعر تؤذيه الكلمة التى تنتقل من يد إلى يد كأنها قطعة نقد الصغيرة، إلا أنها تسقط فجأة على الأرض محدثة رنيناً، فهى لم تعد قطعة عملة، بل مجرد قطعة معدن ورنينها يثير فى النفس انفعالات دفنت منذ أمد طويل تحت أعباء اللغة المتداولة فى حياة كل يوم. ان الكلمة فى القصيدة لا يكون لها معناها الموضوعى وحده بل يكون لها ايضاً معنى اعمق، معنى سحرى »(٩٨)، والشعر

فى رأى «طومسون»، نوع من الكلام، وإذا أردنا أن ندرس أصل الشعر، فإننا يجب أن ندرس أصل الإنسان، لأن الكلام أحد السمات المميزة للانسان، ولذا يجب أن نعود القهقهرى، إلى البداية ...، وحينئذ فاننا سوف نجد الكلام عند البدائيين يعتمد على الايقاع والتصوير إلى حد يجعله يشترك مع الشعر فى هاتين الخاصيتن، وان كان حديثهم شعراً، فان شعرهم سحرى، وشعرهم غناء، وغناءهم كان مصحوباً بالحركات الجسدية وقد صمم لكى يحدث تغييراً ما فى العالم الخارجى، ليفرض الوهم على الواقع (٩٩) والشعر وثيق الصلة بشيئيين، الكلام والعمل، وهما أهم ما يميز الانسان عن الحيوان، ولذا فالشعر وثيق الصلة بالسحر، والخيال والتأمل، وأيضاً وثيق الصلة بتغيير العالم أى أن للشعر وظيفة مزدوجة (التأمل ـ التغيير).

وإذا كانت لغة الشعر ليست هى اللغة الشائعة والمألوفة، فهل معنى هذا أن الشاعر عندما يشحن ألفاظه بالانفعالات يكون وحيداً، منفرداً، منفصلاً عن الناس، متقوقعاً داخل ذاته ؟

يجيب «طومسون» بأن (الشاعر لا يتحدث إلى نفسه فقط The poet speaks no for himself بل لمن يتبعه من الناس، صراخه صراخهم، وهذا كل ما فى وسعه أن يفصح عنه، وهذا هو ما يجعله عميقاً .، إذا تكلم من أجلهم فإنه يجب أن يعانى معهم ويعمل ويناضل أيضاً معهم) . (١٠٠)

ما دام الشاعر لا يكتب لنفسه، لذا فانه يجب أن يتواصل مع الآخرين، وأسباب هذا التوصل تكمن فى مشاركتهم ـ ليس كانسان، ولكن أيضاً كشاعر ـ أى أن يكون واحداً منهم رغم أن لغته ليست لغة الحياة اليومية .

الشعر، وإن كان يختلف فى النوع عن النثر، إلا أن لديه صلة بالمجتمع،

«فقد عبر الشعر البورجوازى خلال القرن الثامن عشر عن روح الصناعة لدى البورجوازية الصغيرة الصناعية Petty manufacturing bourgeoisic وأجنحة من الطبقة الرأسمالية من ملاك الأرض الذين كانوا مقدمة لميلاد الرأسمالية الصناعية ..» (١٠١)

فالواقعية الاشتراكية ترى أن الشاعر ـ رغم أنه يوحى، ويستخدم لغة أشبه بلغة السحر على حد قول «طومسون»، وصلت إلى حد ربط البعض بين مفهوم «طومسون» ومهوم السريالية (١٠٢) ـ إلا أن الشاعر يهدف إلى تغيير الوضع الاجتماعى، إلى التعبير عمن يوصل اليهم، والشاعر فى مجتمع ما، هو مرآة لهذا المجتمع ـ وإن كان ذلك لا يتم بشكل واضح نسبياً كما فى النثر ـ فالشعر، وسائر الفنون، تشكل جميعاً جزءاً من البناء الفوقى للمجتمع الذى يعبر عن العلاقات الكائنة فيه، وفقاً لنظرية الانعكاس اللينينة.

وإذا كان الشعر ملتزماً ـ فى الماركسية ـ فان الفنون جميعها أيضاً متزمة فمضمون «الشعر، والفن هو المصلحة العامة، وهى نفعية، ولكنها نفعية أحلت القيم الاجتماعة محل القيم الفردية المحضة فكان الشعر سلاحاً من أسلحة اقرار العدالة الاجتماعية . قد اتخذ الشعراء لهم مركزاً يتفق وحريتهم فى الخلق والابداع، ولكن فى داخل قفص النفعية والالتزام، فصارت أجنحتهم مراوح وارتبط خيالهم بملابسات المجتمع والمادية التاريخية» (١٠٣).

وهكذا فان الماركسيين ـ مع اقرارهم بأن الشعر نمط خاص من الابداع إلا انه بالضرورة ملتزم، وهذا هو ما دفع «ليون تروتسكى Leon Trotsky» إلى دراسة المدرسة الشكلية فى الشعر The Formalist School of Poetry والتى رأى أنها رغم سطحيتها Supericialiy ورجعيتها إلا أن لديها شيئاً مفيداً، وهو

رؤيتها المستقبلية Futurists، فرغم احتكارها تمثيل الفن الجديد، الا انه لا يمكن القاءها بعيداً عن عملية اعداد الفن للمستقبل، ودرس أيضاً أساسها الفلسفي، فرأى أنه نوع من المثالية العقيمة مطبقة على مسائل الفن، إذ أنهم يتبعون «القديس جون St. John» ويعتقدون بأنه في البدء كانت الكلمة In the begining was the ward ولكننا ـ «تروتسكي» والماركسيون ـ نعتقد بأنه في البدء كان العمل (١٠٤).

فالشاعر والفنان والأديب، جميعهم كائنات اجتماعية، تملك قدرة على الفعل، وفي نفس الوقت تقع تحت طائلة المجتمع، فهي لا تملك الحياد، ولابد أن تنحاز ـ في المجتمع المنقسم إلى طبقات ـ الى احدى الطبقات المتصارعة، والالتزام الاشتراكي هو الذي يلتزم بآمال الطبقة الصاعدة ـ وهي في المجتمع البورجوازي الطبقة العاملة . هذا بالاضافة إلى كل التباينات في الآراء التي تنسحب على كل ملتزم، والتي تشكل ظاهرة واضحة في داخل نطاق الماركسية.

(ج) نقد الاتجاهات غير الملتزمة :

كتب «روجيه جارودي Roger Garaudy» : «الواقعية لا تعني أن تقدم صورة دقيقة للأشياء والأحداث والناس، إنها تعني المشاركة في ابداع العالم Creating the world عبر عملية دائبة التشكل، وأن نضع الإصبع على إيقاع نبضه العميق» . (١٠٥)

وبهذا أعلن عن نوع من الواقعية يختلف عن المفهوم الشائع، والذي يسوي بين الواقعية Realism واطبيعية Naturalism جاعلا من هذه الواقعية تعبيراً عن اتجاه الماركسية الجمالي.

ولكن مما يجدر ذكره أننا نواجه آراءاً مختلفة أيضاً داخل الفكر الماركسى الجمالي منها ما يتفق مع الرأى السابق لجارودى، ومنها ما يجعل الواقعية اشتراكية Social Realism كالسوفييت الحاليين و«لوكاش»، ومنهم من يرفض الواقعية، ويضع مكانها مفهوم «الفن الاشتراكى Social art كـ «إرنست فيشر»، فهو على سبيل المثال يقول : «إن مفهوم الواقعية فى الفن ـ لسوء الحظ ـ مفهوم مطاط، وغير محدد Indefinite، فالواقعية توصف مرة بأنها اتجاهاً، وبأنها تطوير للواقع الموضوعى، وتارة أخرى بأنها أسلوب Style ومنهج Method وكثيراً ما تضيع الحدود الفاصلة بين هذين التعريفين».(١٠٦)

هذا الاختلاف يجعلنا نواجه تباينا واضحاً فى الآراء تجاه المدارس والاتجاهات المختلفة، شأن ذلك شأن الخلافات فى المواقف العديدة الأخرى، خاصة بالنسبة للموقف من الاتجاهات والمدارس المعاصرة.

فاذا كانت الواقعية، (أو الاتجاه الماركسى)، «ترفض مثالية الكلاسيكية وتفسر النموذج على أنه نموذج اجتماعى وليس نموذجاً انسانيا عالمياً مطلقاً، كما ترفض ما تفرضه الكلاسيكية من وضع سلم لشرف الموضوعات ونبلها»(١٠٧) وغيرها من خصائص الكلاسيكية وإذ ترى أنها ـ أى الكلاسيكية ـ تعبر عن أوضاع اجتماعية وتاريخية معينة لم تعد موجودة الآن، ولذلك فالموقف منها أصبح واضحاً وجلياً، فانها (أى الواقعية) أو انهم (الماركسيون) بدءاً من الرومانتيكية، تبدأ البلبلة، والاختلاط.

كتب «ج. بليخانوف» : (فى نفس الوقت بالرغم من أن الرومانتيكين

والبارناسيين والواقعيين الأوائل كانوا يثورون ضد الانحطاط في بيئتهم الاجتماعية، فإنه لم يكن لهم هدفاً تجاه العلاقات الاجتماعية التي تعتبر الجذر لهذا الانحطاط، وعلى النقيض من ذلك، بالرغم من أنهم يلعنون البورجوازيين، فانهم يقدسون النظام البورجوازي» (١٠٨).

وإذا كانت هذه الحركة بطبيعتها متناقضة لأنها جاءت تعبيراً عن وضع متناقض، هو وضع البورجوازية، التي نادت بالحرية، وكانت تعنى بها حريتها هي كبورجوازية والتي تتعارض مع حرية الشعب، والتي نادت بالعديد من المبادئ المتضاربة، إذا كان ذلك وضعها، فإن النتيجة الحتمية هي إما أن تذوب (أي الرومانتيكية) في الوضع البورجوازي أو تتمرد عليه وكان نتيجة هذا الاختيار ـ ونظراً لتناقضها «أيضاً»، أن نشأ الفن للفن الذي نتج ـ كما يرى ـ «بليخانوف» ـ من «انعدام الانسجام بين المشتغلين بالفن وبيئتهم الاجتماعية»(١٠٩).

وقد رأي «بليخانوف» أن (الفن للفن) كان ثورياً في موقفه من البورجوازية، فكان رفض الفنانين للبورجوازية، وللتعامل مع أخلاقها التي تخضع لشريعة السوق رفضاً ثورياً حتى أنه يشيد «بيوشكين Pushkin» لأنه ادرك أنه «من العبث اعطاء دروس لرعاع المجتمع فاقدى الاحساس الذين لا يدركون شيئاً، وكان مصيباً حينما ولاهم ظهره في كبرياء ولو أخطأ في شيء، فإنما كان خطؤه لأنه لم يوسعهم هزءاً وسخرية أكثر مما فعل! وهذا من سوء حظ الأدب الروسي» . (١١٠)

وكذلك رأى «ارنست فيشر» في الفن للفن، في بداية سيطرة البورجوازية موقفاً ثورياً، ولكن ما هو الموقف الآن من الفن للفن؟

يقول بليخانوف : «لقد أصبحت فكرة الفن للفن غريبة في هذا العصر ... » ويضيف : «إن نظرية الفن للفن لا تنتج ثمرة طيبة ثمرة في الظروف الاجتماعية الحالية » (١١١) لأن الفنان الذى كان لا يملك في عصر تسلم البورجوازية الحكم، في القرن الماضى، نظرة علمية، أو دليلا يرشده إلى كيفية مواجهة هذه الطبقة، أصبح الآن لديه هذه الأداة، وبالتالى أصبحت العزلة تشكل ملاذاً للبورجوازية التى تريد أن تبعد الفنانين والأدباء عن موقع المواجهة. فالموقف الحقيقى للفنان اليوم فى رأى الماركسيين هو الموقف الملتزم.

وإذا كان الماركسيون قد رأوا في الرومانتكية مدرسة ثورية في بدئها، حيث كانت معبرة عن البورجوازية الصاعدة، إن هذا الموقف استمر حتى بعد أن جاء مكسيم جوركى M. Gorky وجعل من الرومانتيكية الثورية أو (التقدمية) مدرسة معبرة عن آمال الاشتراكين الثوريين، وقد اعتبر العديد من الكتاب السوفييت الحاليين ذلك الرأى وأخذوا به، وأضافها بعضهم إلى الواقعية الاشتراكية، ولكن هذا الرأى لم يلق القبول لدى جميع الماركسيين، بل قد هاجمه بشدة بعضهم، على سبيل المثال، المفكر الهنغارى، «ج. لوكاتش» الذى لم يعبأ بما يشكله «جوركى» بالنسبة للماركسيين سواء، فكتب : «إننا جميعاً نعلم أن الرومانتيكية الثورية كانت في العشرين سنة الأخيرة أحدى العلامات المميزة للواقعية الاشتراكة، فكيف أمكن الرومانتكية ـ رغم الجاذبية التى تصاحب هذه الصفة ـ أن تصبح فجأة جزءاً من الجماليات الماركسية، على الرغم من أن «ماركس» ولينين لم يستخدما هذا الاصطلاح قط إلا بازدراء ساخر، وفي رأيى أنها ترجع إلى نفس السبب الذى من أجله توجد

الطبيعية فى الكتابات الاشتراكية : وهو «مذهب الذاتية الاقتصادى» و«المذهب الإرادى» اللذين أنتجتهما عبادة الفرد. إن الرومانتيكية الثورية هى المعادل الجمالى لـ «مذهب الذاتية الاقتصادى». (١١٢) ويشن هجومه على هذا المذهب، إذ أنه يصور الواقع تصويراً فجا، مع أنه أكثر غنى وثراءً.

وكذلك رأى «بوريس شوكوف Boris sukev» أن الرومانتيكية لم تستطع هم التناقضات الاجتماعية بصورة كاملة وفى شمولها، فقد بالغت فى دور الفرد The Role of the individual مضفية طابعاً كلياً على عالمه الداخلى وقاطعة كل صلاته بالعالم الموضوعى» . (١١٣)

فقد أخذت الاتجاهات الماركسية ـ عدا التى تتشبع للرومانتيكية الثورية ـ «على عاتقها القضاء على تمجيد الذات الفردية المنعزلة، والحد من الارتكاز الأساسى على الخيال الواهم» (١١٤)، ولكن الأمر لم يقف عند نقاد معارضين للرومانتكية، وآخرين معها بل إن «العديد من النقاد السوفييت أشاروا إلى رومانيتكية تقدمية وأخرى رجعية» (١١٥) ثم تطور إلى اتخاذ هذا المنهاج ـ تقسيم المدرسة إلى شطرين ـ منهاجاً عاماً يمكن تطبيقه على الاتجاهات الحديثة، والتى يتضح أن موقف «الماركسيين» منها يزداد تعقيداً، إذ يشير «الكسندر ماياسينكوف Alexander Myasnikov» إلى أن النقاد التشيكوسلوفاك رأو «انه يمكن تطبيق الفكرة على المناهج الأوربية الأخرى. فهم لا يتحدثون فقط عن رومانتيكية رجعية وأخرى تقدمية، بل يتحدثون عن واقعية نقدية Cri-ticial Realism تقدمية وأخرى رجعية، وحتى عن (حداثة) Modernism رجعية وأخرى تقدمية. وهم يقولون أنهم يستخدمون مصطلح «الحداثة»

استخداماً يختلف عنه في الاتحاد السوفيتي، فهم لا يعنون به الفن الرجعي وحده بل الفن الحديث إجمالا، ومن ثم يميزون بين نوعين من الحداثة، ووفقاً لرأيهم فإن مصطلح الواقعية الاشتراكية Social Realism لا يتسع بما يكفي لكي يحوى ثراء الفن التقدمي في تشيكوسلوفاكيا وعلى هذا يقترحون استعمال مصطلح أكثر اتساعاً في رأيهم وهو (الفن الاشتراكي) الذي يجمع بين الحداثة التقدمية بوصفها إحدى نزعات الفن الحديث وبين الواقعية الاشتراكية» (١١٦)

ويزداد الأمر تعقيداً عندما يرد ـ على رفاقه التشيكوسلوفاك ـ محدداً بأن التعارض بين الواقعية والحداثة كان منذ عهد طويل، وقد ظهر في القرن المنصرم عندما بدأت الأفكار المستحدثة Modernist Ideas في الظهور أول الأمر عند الرمزيين، حيث دار صراع أيديولوجي وجمالي مرير بين الاتجاهين، بين اتجاه (ثوري، جذوره في أعماق الشعب والحزب الشيوعي)، و(اتجاه ينهض على التعبير الذاتي ويمعن في الذاتية إلى حد بغيض)، وهذا الاتجاه في رأيه ـ له أنسابه التي تعود إلى الرمزية والمستقبلية والتصويرية والتعبيرية والتكعيبية والسريالية ... الخ التي تنأى بعيداً عن المجتمع وتعادى الواقع وتضرب بجذورها في المثالية الذاتية والفردية والشكلية Formalism» . (١١٧)

ويصل الهجوم مداه على الاتجاهات الحديثة في الأدب والفن عندما يقول «الكسندر ديمشتز Alexander Dymshits» : بأن «الفن الحداثي Modernist Art» هو فن . . البورجوازية المتدهورة، وهو غير مقبول لدى أشياع الواقعية الاشتراكية» . (١١٨)

وكذلك نعت «بليخانوف» المدرسة المستقبلية، باسم «الانحطاطية» وقال عنها «تروتسكى» (١١٩) بأنها سطحية، ورجعية، وإن كان قد رأى فيها ما يمكن الاستفادة منه، ورأى «الكسندر ديمشتز» أن «الفن الواقعى» انسانى - دائماً - انه يتشرب حباً عميقاً للبشرية، ورغبة أكيدة فى مساعدة المجتمع ودفع التقدم، بينما، على الجانب الآخر، نجد أن الشكلية Formalism والتجريدية Abstractionism غير انسانيتين، انما تحتقران التحليل العميق للشخصيات، وتنحرفان باهتمامهما إلى تشويه صورة الإنسان»(١٢٠).

وفى مضمار الهجوم على الأدب الحديث، اعتبر «نيكولاى ليزروف Nikelsi Leizerov الأدب الوجودى أدباً يستخدم نماذج من الواقع الحى، لكى يطرح مفاهيم فلسفية تشوه الواقع مع اشاعة الوهم بالصدق الواقعى فى تصوير الحياة، ويضرب مثالا «براوية» «البير كامو» الغريب (١٢١) (المنبوذ) The outsider إذ يرى أن هدفها هو اثبات عبثية وخواء الوجود الانسانى، وهو يشيد بمقدرة الكاتب الفنية؛ ولكنه يرفض بشدة مضمونه الذى لا يتفق - مع ما يراه (المنهج الواقعى) - ويعمل على تعميم فهمه لرواية الغريب على الأدب الوجودى كافة (١٢٢) وهو نفس الفهم الذي نراه متداولا فى «القاموس الفلسفى» - اصدار دار التقدم - إذ يرى أن علم الجمال الوجودى نظرية مثالية ذاتية للفن والابداع الفني ويدمج بين الوجودية (فى الفن) وبين الطبيعية فى تصويرها لانحطاط الانسان وللجانب المعتم Dark side للوجود الانسانى، ويرى القاموس، أيضاً أن الفن لديهم يعمل على ايقاظ العواطف اللاواعية للفرد. وعلم الجمال الوجودى يعكس التدهور الروحى للمجتمع الرأسمالى المعاصر» (١٢٣).

ويكتب «سيرجى موزنياجون Sergei Mozhnyagun» بعد أن يربط بين الاغتراب Alienation والامبريالية Imparialism ساخراً من الوجوديين : «أما الوجوديون، من ناحية أخرى، والذين يرون الانسان وجوداً منعزلاً بلا معين فإنهم يعتبرون الاغتراب، أى التضاد بين الانســـان والمجتمع مبدأ أبدياً ومطلقاً» . (١٢٤)

وهنا نجد تسوية بين كافة الاتجاهات الوجودية، بل وصلوا إلى الدمج بين الوجودية والطبيعية، متجاهلين ما يمكن أن نراه عند «سارتر» من أدب المواقف، والمضاد لأدب «مارسيل» الذى يخضع لحتمية قدرية ـ كانت محل نقد عنيف من «سارتر».

ولكن، رغم الهجوم الشديد على الاتجاهات (الحديثة) فى الأدب والفن من جانب العديد من الكتاب الماركسيين، لا سيما السوفيت منهم، فإن هذا لم يمنع تغلغل هذه الاتجاهات داخل الاتجاهات الماركسية، سواء فى لاتحاد السوفييتى أو خارجه، مما دفع «متشنكو» إلى أن يقول : «نحن لا ننكر مدارس معينة فى الفن البورجوازى المعاصر تسعى حقاً إلى قطع الصلة التى تربطها سواء بالعالم المادى، أو بالمتطلبات الروحية للناس العاديين. وإنه من الجدير بالأسف أن نقدم هذه النزعات الضارة فى صورة العملية الطبيعية فى تطور الفن والتصور الماركسى الجديد له» . (١٢٥)

بل ونجد أن الكاتبة الاشتراكية الهولندية «هنريتا رولاند ـ هولست Henrieta Roland-Holst فى دراستها عن علم الجمال الاشتراكى تؤكد قائلة : أنه «من المعروف للجميع ومما لا يحتاج إلى تذكير أن الفن ليس فى حاجة إلى هدف خارجه ويرى معناه فى ذاته» (١٢٦)، مما يصل إلى الدعوة لمبدأ «الفن للفن».

ويتضح التناقض في المواقف عندما نجد ثلاثة من الكتاب الماركسيين يكتبون عن «كافكا»، وهم : «سيرجي موزنياجون»، «جورج لوكاتش»، «روجيه جارودي»، فإذ يرى الأول أن «كافكا» ينتقد الرأسمالية ولكن انتقاداته غير مقنعة لأنه يستمد نقده من ما أسماه (بغضب النفس Anger of the soul) فلم تكن الرأسمالية وحدها في نظر «كافكا» ممثلة للعنف الشامل، بل أيضاً كانت الثورة الاشتراكية وتعاطف «كافكا» ـ في رأيه مع الثورة الروسية لم يجعله يعتبرها تحولا تاريخياً لأنه كان متأثرا بفكرته الراسخة في ذهنه عن شبح البيروقراطية المفزع، فقد كان يقول : إن كل ثورة تنتهي إلى صورة من البونابرتية التي تحتضن الثورة فلا تبقي سوى نوع جديد متن البيروقراطية (١٢٧) جاعلا نقده ينصب أساسا على آراء «كافكا» أكثر منه على أدبه، ولم ير تناقضا في عمل «كافكا» يعكس تناقض واضطراب العصر علما بأنه لو إهتم برأى «إنجلز» في «بلزاك» الذي أوضح أنه بالرغم من أن بلزاك كان من أنصار (المشروعية) لكن رواياته تعتبر مرثيات لذلك المجتمع الذي كان يناصره وقد وصف (أي بلزاك Balzac) الفترة ما بين عامي ١٨١٦، ١٨٤٨، مقدما لوحة حية من الأحداث عن تقدم البورجوازية الى السيطرة على المجتمع وانهيار مجتمع الإقطاع.(١٢٨)

أما «لوكاتش» (١٢٩) فرغم أنه رأى في «أعمال كافكا يتحقق إدراك الواقع الذي يؤدي اليه هذا بأكبر قدر من التماسك والإقناع، وبأنه ينتمي إلى الكتاب الواقعيين العظام، إلا أنه أدانه بشدة، رابطاً بينه وبين «كيركجارد»، لأنه لم يتجاوز تصوير الطابع الشيطاني لعالم الرأسمالية الحديثة وعجز الإنسان في مواجهته وخلاصه بالطبع، ولأن موضوع قلقه لا يزال بعيداً عن ذروة تطوره التاريخي.

أما «روجيه جارودى»[١٣٠] فيرى «كافكا» كاتبا واقعياً عظيماً، اقام التحاما بين الابداع الشعرى والحياة، وهو ليس كاتبا يائسا ولكنه شاهد على عصره، وأعماله الأدبية تعبير عن موقفه من العالم، وهى ليست صورة منقولة ومتواكلة كما أنها ليست نبؤة تسرف فى الخيال، وتتمثل عظمة كافكا فى نجاحه فى خلق عالم أسطورى لا ينفصل عن عالمنا الواقعى بل يكوّن معه وحدة، ويجعل كافكا صاحب النصيب الأعظم فى كتابه (واقعية بلا ضفاف).

وهذه المواقف المتباينة تؤكد ما نراه، من عدم وجود وجهة نظر ماركسية واحدة، وانما توجد اتجهات ماركسية متباينة تجاه المدرسة الواحدة.

ولعل الموقف من «السريالية» يزيد الأمر جلاءاً ووضوحاً، خاصة إذا علمنا أن السريالية أقامت دعوتها على أساس أن «بريتون» [١٣١] كان يعتبر نفسه ماركسياً، والماركسية أهم الروافد التى ترفد السريالية بفلسفتها فقد كتب «سيرجى موزنيا جون» : «ولكن سوف يكون صحيحاً لو اننا سلمنا بأن «السريالية» نوع من الكآبة والغضب تكبل الارادة، وتخنق الإحتجاج. فقد اكد آراجون Aragon فى مقالته عن إيلوار Eluard بأن الشاعر الموهوب يمكن أن يكون شاعراً حقيقيا للشعب فقط عندما يرفض السريالية». [١٣٢] فكأن هذا الموقف السلبى هو الذى يجعل الشاعر شاعراً شعبياً.

أما القاموس الفلسفى ـ الصادر عن دار التقدم ـ فقد جاء به، عن «السريالية»، أنها التعبيرعن السمة المميزة لأزمة المجتمع الرأسمالى The Crisis Of Capital Society وأن جذورها الفلسفية جاءت من المثالية الذاتية .«الفرويد» التى تعتبر الفن ك (شئ) As thing ، وانه ناتج ووظيفة للشهوانية. ويرى

(القاموس أيضا) أنه وفقا للسريالية فان الفن ينبع من الاثارات الجنسية، ومن الخوف من الموت ومن الحياة. وتناقضات المجتمع الرأسمالي التي شطرت الرأسمالية إلى شطرين، بالخوف والعجز عن مواجهة العالم الواقعي الناتج عن هذه الناقضات، هذه التناقضات جعلت السرياليين يجدون بعض الصور التي امكنتهم تجنسيمها مشيعين القرف والإشمئزاز من الواقع والحياة نفسها، والسريالية من و جهة النظر تلك تؤكد على الهذيانات Hallucinations والحالات المرضية Pathological Cases والتشاؤم اليائس.

ويضرب (القاموس) مثلا على بعض السرياليين فيضع بينهم (ت. س. اليوت) وكافكا، و«باوند» وغيرهم.(١٣٣)

والجدير بالذكر هنا أن القاموس لا يشير إلى أن السريالية تتخذ من الماركسية أحد أركانها الأساسية، ولا يشير إلى موقف «تروتسكي» المناصر لها والذي إعتبرها المدرسة المعبرة عن الإتجاه الماركسي، والأكثر من ذلك، هو الوقوع في الأخطاء الفادحة، كأن يعتبر الشاعر الإنجليزي (ت. س. اليوت T. S. Eliot) شاعراً سرياليا، وكذلك «آزرا باوند»، أو اعتبار «كافكا» كاتبا سرياليا، وهي أخطاء لا تغتفر، وهي وإن كانت توحي بشئ، فإنها إنما توحي بتسوية خاطئة جدا بين كافة الإتجاهات الحديثة ووضعها جميعا في سلة واحدة ونسبتها إلى شجرة واحدة في مواجهة الأدب السياسي (ولا أقول الأدب الإشتراكي).

وفي حالة السريالية أيضا نلاحظ أن المواقف متناقضة أيضا، فبينما يشترك «تروتسكي» في تحرير البيان السريالي، ويرى «بريتون» أنه ماركسي ثوري، وفإننا نجد أن «آراجون» السريالي السابق يهاجم السريالية بعنف جاعلا الكفاح ضدها كفاحا ضد «التروتسكية»، كما أننا نلاحظ الهجوم العنيف من النقاد وعلماء

الجمال السوفييت الحاليين، وكذلك الموقف الرسمى المتمثل فى ما جاء فى القاموس الفلسفى.

وهو نفس التناقض الذى كان تجاه «بيكاسو» الذى رأى «جارودى» أنه «إنسان ومصور يلتهم الدنيا بعينيه، ثم يفرزها بيده، وبين العينين واليد يوجد رأس وقلب انسان تجرى من خلالهما عملية تمثيل وتحول»[١٣٤]، وبينما كان أي « بيكاسو » مشكلة المشاكل بالنسبة للحزب الشيوعى الفرنسى، فلم يستطيع أن يستوعب عالمه، وقد شاع عنه الكثير، إلى حد إضطر «جارودى» ـ أن يؤكد على أنه إنسان وليس أسطورة «وليس نبيا أو بهلونا أو نيزكا سقط علينا من الفضاء أو شيطانا لفظه الجحيم، أو صانع معجزات»[١٣٥].

فقد كان الفهم الخاص للالتزام من قبل الماركسيين الفرنسيين (أعضاء الحزب الشيوعى) عدا «جارودى»، والذى طرد منه أخيرا، كان هذا الفهم الخاص يقع تحت تأثير الآراء الرسمية السوفييتية التى تضيق نطاقه، وبالتالى تحكم على كافة الاتجاهات والمدارس بالعقم، ومما هو جدير بالذكر، فإننا نلاحظ أيضا، فى هذا المضمار (نقد الاتجاهات غير الملتزمة) أن الماركسيين لا يقفون فى خندق واحد، وإنما تتعدد الاتجاهات، بدءاً من الاتجاه الذى يرفض كافة المدارس والاتجاهات التى لا تجعل من الواقعية الاشتراكية، بأكثر مفاهيمها فجاجة (الالزام الحزبى) أساسا لها، مرورا بالاتجاه الذى يمكن أن يستوعب الواقعية النقدية والرومانسية الثورية، وتنتهى إلى الاتجاه الذى يستوعب كافة مكتسبات الفن المعاصر، ويوسع من نطاق الواقعية لتشمل الإتجاهات الحداثية،وهذا يوضح بجلاء إلى أى مدى، يجب فى تعاملنا مع المفاهيم الجمالية الماركسية، أن نحذر من الموقف الدوجماطيقى الذى يؤكد على وجود (علم جمال ماركسى) أو اتجاه ماركسى واحد.

ثالثا: العلاقة بين موقف «سارتر» والإتجاهات الماركسية

إن مفهوم الإلتزام، بالرغم من أنه ليس مفهوما أدبيا خالصا إلا أنه وجد تفسيره البالغ الدقة فى حقل الأدب الفن، وكان نتيجة لتطبيق هذا المفهوم هو أن يلعب الكاتب دورا فى الصراعات التى تعتمل فى العصر، وذلك لأنه لا يؤدى واجبه كفنان أو أديب وحسب، بل لأنه يعرف قيمة هذا المبدأ ـ ويتميز الأدب الملتزم ـ على حد ما يرى «ماكس أدرث Max Aderth» بعظم واقعيته ووضع المؤلف فى الحياة، وإن كان هذان لا يمكنهما ابداع فن، إلا أنهما يرفعان من قيمته، فهما يساعدان على جعلنا واعين بواقعنا الفعلى، وزيادة إحساسنا المسئولية، بالإضافة إلى أن الأدب الملتزم يساعد على ترشيد استمتاعنا الجمالى إنه يجعله ذا وظيفة اجتماعية. » (١٣٦)

وبالرغم من أنه قد يبدو أن مفهوم الالتزام واضح ولا لبس فيه، إلا أن مجرد التعامل مع هذا المفهوم يوضح إلى أى مدى يختلط معناه، وقد كان هاذ واضحاً فى طرح الموضوع بين «سارتر» والاتجاهات الماركسية،وقد اتضح أنه إلى جانب الاتفاق بعض الآراء، إلا أن ذلك لم يمنع وجود خلافات عميقة أيضاً، وسوف نوضح العلاقة بين آراء «سارتر» والآراء الماركسية كالآتى :

(أ) معنى الالتزام ومعياره:

(١) لقد رأى «سارتر» أن الكاتب الملتزم ينطلق من وضعه، والذى على أساسه يلعب دوره بالنسبة لقرائه، هادفاً إلى قهر صدفية العالم، واصلاحه بتصويره كما هو، أى كمنبع للحرية الانسانية، ويكمن معنى الالتزام فى الفعل وتحمل المسئولية، فكان المعيار الذى يلتزم على أساسه الكاتب معياراًأخلاقياً.

هذا بينما اقام الماركسيون مفهوم الالتزام على أساس نظرة الانعكاس، اذ يعكس الأديب أو الفنان الوضع الاجتماعى القائم والعلاقات الاجتماعية الكائنة فى المجتمع بحكم أن الأدب والفن معاً يشكلان جزءاً من البنية الفوقية للمجتمع التى تعكس البنية التحتية له. هذا بشكل عام، ولكن اختلفت التقديرات بين أن يكون الكاتب أو الفنان ملتزماً بالخط الحزبى Party Line أوأن يكون مع التحرر الإنسانى العام، أو فى موقف وسطى بينهما ـ كما أوضحنا ما سبق ـ وفى هذه النقطة إننا نجد أن «سارتر» قريب جداً من الماركسية، وخاصة من الاتجاهات التى توسع مفهوم الالتزام وتجعله مع التحرر الإنسانى بشكل عام، وإن كان مفهوم «سارتر» لا يقوم على أساس متين، فى علاقته بالوضع الاجتماعى، إذ استبدل الجمهور بالعلاقات الاجتماعية القائمة فى عصر أو وضع معين.

(٢) لقد استنتج «سارتر» (١٣٧) الالتزام من طبيعة الأدب، وهكذا كانت نقطة بدايته مقامة على ماهية مثالية أكثر منها على الدور الطبقى للأدب فى أى مرحلة من مراحل التطور الاجتماعى، والنتيجة هى أن تعريفه الشهير للأدب كوعى بالوجود يتهاوى وذلك لما يأتى :

أولا ـ لأن ذلك الوعى يجب أن يكون وعياً اجتماعياً يعتمد على ممارسة اجتماعية محددة، وذلك بإدراكه القوى التى يستند إليها والقوى التى يناضل ضدها، فالكاتب الملتزم يصبح أكثر وعياً بانخراطه كإنسان، ومسئوليته ككاتب، وبأن هذين لا ينفصلان. وقد وضع «بريخت Brecht» «الكاتب الماركسى» المعنى كما يلى : يوجد القليل مما يكنتنى القيام به، ولكن بدونى فإن الحكام يكونون فى أمان تام...

ثانياً ـ الفعل الذى يقود إليه الوعى ليس فعلا فردياً... وبالنسبة

للماركسيين فإن الالتزام يتضمن الروح الحزبي ويشترك بين مجموعة واسعة. وإن كان «سارتر» عام ١٩٤٨ قد رأى أن الكاتب الملتزم هو الذى يوجد خارج حزب الطبقة العاملة فقد كان يبرر موقفه بأن الحزب الشيوعى الفرنسى ليس ثورياً بقدر كاف.

ثالثاً ـ لعل ربط «سارتر» بين الالتزام والوعى بالوجود يعود إلى أنه لم يفطن إلى أن الالتزام برز فى القرن العشرين، والانطباع الذى يمكن أن يصلنا منه هو أن الالتزام كان ينبغى أن يظهر مبكراً جداً عن هذا القرن. ولكن من جهة أخرى فإن الاتجاهات الماركسية اوضحت أن الالتزام نشأ اليوم To day وبالدرجة الأولى بسبب تعاظم حدة الصراع الطبقى، وحدة التناقضات بين قسمى المجتمع المتضادين Opposed sections of society التى جعلت الأمر يزداد صعوبة لو بقى الكاتب محايداً، وذلك أن الكثيرين ممن نبذوا الالتزام احسوا بالحاجة إلى تبرير موقفهم. كما أوضحت الاتجاهات الماركسية أيضاً أن ضيق نطاق الاحتكار الرأسمالى، جعل الحال بين المثقفين والطبقة العاملة لم يعد قائماً بين عدد محدود من الأفراد كما كان عندما صاغ «ماركس» و«انجلز» بيان الحزب الشيوعى Manafesto of the communist party بل أصبح الآن ظاهرة اجتماعية Social phenomenon فالالتزام يعكس التغيرات الاجتماعية، واصبح الآن يعكسها بشكل أدق، بل وأصبح فى وسعه مساعدة التغيرات اللاحقة.

ولكن، وحتى لا نكون متعسفين فى هذه النقطة، فإن «سارتر» قد اشار بوضوح إلى عدم إمكانية الحياد بالنسبة للكاتب فى مواجهة الصراعات التى تدور فى المجتمع والعصر، ولام بعنف (فلوبير) و(الأخوين جونكور) لصمتهما ازاء (كوميون باريس) وأكد على ضرورة دفاع الكاتب عن المضطهدين

والانحياز إلى الطبقات ذات الطابع التقدمى فى المجتمع، بل ودعا إلى محاربة الاضطهاد فى أى مكان.

وبذا فإن «سارتر» رغم أنه لم يؤسس التزامه على أساس نظرى ماركسى صرف، إلا أنه فى النهاية يلتقى مع الماركسية ـ رغم ضياع بعض المعانى منه ـ ويمكن أن يرجع ذلك إلى علاقة «سارتر» بالماركسية التى تحمل نوعاً خاصاً من العلاقة (ذات تعقيد شديد أوضحناه فى الفصل الأول)، وهو أيضاً بالإضافة إلى ذلك يختلف مع الماركسية فى بعض المنطلقات ـ والتى أوضحناها فى الفقرة السابقة. والتى أشار إليها، (ر.م. البيريس) فى كتابه عن «سارتر» كما يلى :

«ينبغى أن نقرر أن الالتزام الذى يتحدث عنه «سارتر» ليس هو أبداً آخر الأمر التزام الحزب الشيوعى، إن الحزب الشيوعى يفترض الدخول فى منظمة، وقبول خط السير العام، أما الالتزام فى رأى «سارتر» فيقوم بكل بساطة على أن يكون للمرء رأي فى الأحداث الاجتماعية والسياسية، وأن يصرح بهذا الرأى ولكنه يحتفظ لنفسه بحريته الفردية »[١٣٨].

ولكن حتى فى هذه النقطة، إنه ينفق مع «ماياكوفسكى» الذى رأى أنه ليس من الضرورى الالتزام بمؤسسة اجتماعية أو سياسية معينة، ومع «تروتسكى» و«فيشر» و«جارودى» أى مع المفكرين الماركسيين الذين رأوا فى الكتابه أو الإبداع الفنى عملا يختلف عن السياسة.فالتزام الكاتب يصدر عن حرية. وإن كان قد تعارض «سارتر» مع الماركسيين، فقد جاء مع النقاد والكتاب السوفييت الحاليين، ومع أتباع «زدانوف» والمتأثرين بـ «الستالينية» ومع «لوكاتش» الذى سوى بين جميع الاتجاهات الوجودية، إذ رأى أن الانسان

بالنسبة لهذه الاتجاهات جميعاً، انفرادى بطبيعته، غير اجتماعى، غير قادر على إقامة علاقات مع الكيانات البشرية الأخرى.» (١٣٩)

وبهذا يتضح أن مفهوم «سارتر» لمعنى ومعيار التزام، قد نهل من الماركسية، وإن كان «سارتر» فى تعامله معه كان وجودياً من نوع خاص، وماركسياً أيضاً من نوع خاص، أو كان «سارترياً» يحمل تناقضه الخاص وفهمه الخاص، وقد أرجعت الباحثة الإنجليزية «إيريس موردخ» (١٤٢) موقف «سارتر» هذا إلى نموه تحت ظلل السريالية، وارتباطه بالصراع السريالى الشيوعى، وتأثره برومانسية «تروتسكى» ومشاركه السريالية معاناتها العميقة وحرارة التجربة ولكن هذا التفسير يبدو غير مقنع لأن «سارتر» رغم أنه توجد صلات ما بينه وبين السريالية، إلا أنه نقدها نقداً مراً ـ بل ونقد صلتها بتروتسكى أيضاً، ولذا فإننا نميل إلى رد موقفه هذا إلى إصراره على أن يكون وجودياً ينهل من معين «الفينومينولوچيا» والمتأثر بالخصوص بـ «مارتن هيدجر» أكثر من «هوسرل» وفى نفس الوقت أن ينهل من معين الماركسية، ماركسية «ماركس»، واضطلاعه بدور فى الحياة، دور مؤثر.

وقد كان معنى الالتزام ومعياره بالنسبة لـ «سارتر» يقوم على التزام من نوع خاص «إذ يرى أن الإنسان الملتزم هو الإنسان الذى يستشعر بالمسئولية تجاه من يتبعه من الناس» (١٤١). وهذا الالتزام يتسع ليستوعب الالتزام بالمسيحية، فقد كان بالنسبة له يحمل إلى حد ما جانباً تجريدياً.

(ب) الالتزام والشعر والفنون المختلفة :

لقد رأي «سارتر» عدم التزام الشعر والفنون المخلفة، على أساس ما رآه من اختلاف بين لغة الشعر ولغة النثر، وبين ما يمكن أن نسميه الرمز أو الدال فى

النثر وهو ما لا يمكن الوصول إليه في الشعر والفنون، ورأى أن النثر وحده، هو الذى يهدف إلى الحرية، وهو فى هذا يختلف مع الآراء الماركسية بشكل عام، التى ترى أن الفنون والآداب جميعاً تشكل جزءاً من البناء الفوقى، ولذا فما يسرى على نوع ما من الآداب أو الفنون إنما يسرى على غيره، فالشعر، والفنون المختلفة، ملتزمة وفقا لهذا المنطلق، وإذا كان «فيشر» يرى أن لغة الشعر لغة خاصة، وربط «طومسون» بين الشعر والحلم والسحر، فانهما لم يغفلا وظيفة الشاعر الاجتماعية ودوره.

وتلك نقطة اختلاف أساسية مع الماركسية، واذا كان «سارتر» لم يشر فى هذه النقطة إلى الماركسية، أى أنه لم يدع أنه يبنى نظريته على أساس معارضة الماركسية، فاننا نرى أن هذا الموقف جاء مصطبغاً بأفكار الشاعر الفرنسى «مالارميه» ـ كما اسلفنا ـ وجاء أيضاً فى محاولة منه على الإبقاء على مجال يمكن أن تستمر آراؤه فى «المتخيل» ـ والتى ناقشناها فى (الفصل الثانى) ـ على العمل فيه، إذ كان الشعر لا واقعياً، ومتخيلا. وكذلك الفن، رغم انه فى (المتخيل) حاول أن يطبق افكاره على شتى أنواع الفن والأدب (حتى التمثيل) (١٤٢).

(جـ) نقد الاتجاهات غير الملتزمة:

لقد كان موقف الالتزام «السارترى» يقرب من موقف الالتزام الماركسى فى كثير من المواضع (١٤٣) ـ مع بعض الاختلافات ـ من المدارس والاتجاهات المختلفة.

(١) فإذا كان «سارتر» قد رأى أن الكلاسيكية نشأت فى مجتمع الاستقرار النسبى حيث الخلط بين التاريخ والتقاليد، وسيادة آداب اللياقة وتثبيت

الفروق بين الطبقات فإن «بليخانوف» يرى نفس الرأى تقريباً «إذ تغدو آداب اللياقة الأرستقراطية هى المعيار الذى يحكم على الأعمال الفنية. وهذا بذاته سبب كاف لنزوع المأساة الكلاسيكية إلى الانحطاط» (١٤٤).

وقد اعتمد «سارتر» علىٰ تفسير الأدب بالجمهور إذ رأى أن جمهور الكلاسيكية يتطابق مع الكتاب، فلا يتجاوز الجمهور الإمكانى الجمهور الفعلى.

(٢) وإذا كانت الاتجاهات الماركسية قد رأت أن الرومانتيكية فى البدء كانت حركة ثورية إذ مهدت الطريق لوصول البورجوازية إلى السلطة، وتخلصت من المثل الأعلى الكلاسيكى، ونزعت إلى البعد عن الغيبية، ثم كان انحدارها إلى مهاوى الرجعية فى بعض البلدان ـ ألمانيا على سبيل المثال ـ إذ كانت البورجوازية قد تعلمت من الثورة الفرنسية وخافت أن تكون ثوريتها العنيفة سبباً فى ضياع السلطة منها، هذا أولا: ، وثانياً : كان مبدأ (الفن للفن) فى البدء ثورة، لأنه كان يرفض الخضوع لشريعة السوق البورجوازى ـ رغم حدود هذه الثورية ثم بعد أن جاءت الماركسية، أصبح رجعياً لأن النظرية الثورية التى كان يبحث عنها الكتاب والفنانون ـ فى رأى الماركسيين ـ قد وجدت، فأصبح الفن للفن رجعياً.

أما بالنسبة لسارتر فإن الرومانتيكية أدب استهلاك، والكاتب الرومانتكى يريد الالتحاق بالأرستقراطية، ووصول الاستهلاك إلى اعلى درجاته يأتى من التجديد والفن للفن، ولذا فالفن للفن يلقى هجوماً شديداً من «سارتر» لهذا السبب، فهو ليس الا ذريعة تذرع بها نكرات القرن التاسع عشر للافلات من

الموقف الذى تفرضه عليهم مسئولياتهم.

وهنا تكمن نقطة الخلاف بين «سارتر» والماركسيين ـ بشكل عام ـ فى تحديد الفروق الجوهرية بين مرحلة وأخرى يمر بها الاتجاه أو المدرسة، أما ما عدا ذلك فإن موقفيهما يكادان يتطابقا.

(٣) وإذا وصلنا إلى المدارس المعاصرة، فإنه يبدو لنا أن «سارتر» يتفق مع الماركسيين السوفييت، و«جورج لوكاتش»، فى نقد هذه المدارس، إذ يرونها دليل انحطاط وتدهور بالأدب، وقد نالت «السريالية» من «سارتر» وهؤلاء الماركسيين أشد الانتقادات.

ولكن يجدر بنا أن نشير هنا إلى بعض النقاط التى اختلف فيها «سارتر» مع الماركسيين وهى نفسها التى اختلف فيها الماركسيون مع بعضهم البعض.

(أ) تبنى بعض الماركسيين السريالية، ووجدوها التعبير عن الديالكتيك المادى فى الفن (بريتون، تروتسكى) وغيرهما. وقد انتقد هذا الاتجاه بعنف من الماركسيين (الرسميين) ومن «سارتر» أيضاً رغم وجود ظلال «سريالية» فى كتاباته المبكرة.

(ب) اتخذ الماركسيون مواقف متناقضة من عدد من الأدباء والاتجاهات الحديثة، مثل (فرانز كافكا)، (ألبير كامو)، والاتجاهات الحديثة بشكل عام، فنجد البعض (فيشر، جارودى) يقفون مع «كافكا»، ويوسعون مجال الواقعية لتستوعب الاتجاهات الحديثة (ويطرح فيشر على الأخص مفهوم فن اشتراكى ليكون أوسع نطاقا من الواقعية الاشتراكية). وكذلك بعض النقاد الجدد ـ فى الاتحاد السوفيتى والذين تسمع أصواتهم بخفوت (ف. لاشكين) أو فى هولندا

(هنريتارولاند ـ هولست) فى نفس الوقت الذى يصب فيه الكتاب (الرسميون) جام غضبهم على هؤلاء الأدباء وهذه الاتجاهات، ويهاجمون بعنف الاتجاهات الوجودية فى تسوية خاطئة بين جميع كتابها، وقد وقع فى هذا الخطأ (لوكاتش) والسوفييت الحاليون)

أما بالنسبة لـ «سارتر» فقد وقف فى الاتحاد السوفيى مدافعاً عن «كافكا» الذى أحرقت كتبه النازية، وأشاد فى دراسة له بـ «البيركامو» عن رواية الغريب، وإن كان موقفه من الاتجاهات الحديثة كان متشدداً.

وبذا فإن «سارتر» هنا يتذبذب بين الاتجاه الماركسى الدوجماطيقى أو الرسمى بين أكثر الاتجاهات راديكالية.

لقد استوعب «سارتر» إذن آراء ومواقف ماركسية، ولفظ أخرى، أو بالأحرى فإننا نجد أن «سارتر» قد فهم ـ إن صح قوله بأنه ماركسى خارج الحزب الشيوعى، على حد ما كتب عند وفاة «ميرلوبونتى» ـ الماركسية، وبالتحديد الالتزام فى تداخل مع الوجودية، فجاءت أفكاره على النحو الذى ذكرنا.

وهكذا، فإذا كان «سارتر» قد رأى فى المتخيل أن الفن «يرى كنتاج خالص للخيال الهارب فى السلوك الذى يبدو باسطاً التأسيس النظرى للرؤيا التى تخدم الاعتقاد » فى الفن للفن، هذه الرؤيا غير الملتزمة فى الفن، على الأقل فى معيار الشعور السياسى (١٤٥)، فإنه فى (ما الأدب؟) قد بسط رؤيا ملتزمة، وإن كانت نقطة الضعف فيها تكمن فى أنه وضع (تصوراً سارترياً) نهائياً، تبدو فيه الماهية Sesence سابقة على الوجود Existence بالرغم من بدء «سارتر» فى وصف دور اجتماعى للأدب. فقد كان يميل إلى استنتاج

المشروع الأدبى لا من موقف الأديب الاجتماعى المحدد، بل من الماهية المثالية للأدب Ideal Essence (١٤٦).

ولذا كان موقف «سارتر» المعقد تجاه من ينادون بالالتزام، ومن يهربون من هذا المفهوم، وأخيراً فاننا نود أن نسجل هنا أن تطوراً فى موقف «سارتر» قد حدث فقد قوض آراءه التى كان قد صاغها فى كتاباته المبكرة، عن لا واقعية الفن (فى المتخيل) وعن الخلاص بالفن كما يستشف من (الغثيان)، وذلك بدعوته للأدب الملتزم، واندراج الأديب فى العصر وتغييره للواقع، ولكنه فى نفس الوقت ابقى على هذه النظريات عندما اغلق مفهوم الالتزام على الأديب، دون سواه، فكانت نظريات (الفن اللا واقعى)، وتعارض الموضوع الأخلاقى مع الجمالى مازالت مؤثرة فى مجالات الشعر والفنون المختلفة.



هوامش الفصـــل الرابع



(١) كلمة التزام قد تكون ترجمة عربية غير وافية لكلمة Engagément وهى فى قصورها شبيهة بالترجمة الانجليزية Commitment وذلك لأن «جان بول سارتر» - يستخدمها بالمعنى الفلسفى المتعارف عليه، بل يستخدم أيضاً معانيها الأخرى فى اللغة العادية، والكلمة تفهم فى الفلسفة على ثلاثة معان:

(أ) الالتزام بمعنى الاخلاص أو الولاء لهدف أو مشروع، بعكس الانعزال المجرد فى برج عاجى، وهذا المعنى يقرب مما يقصده سارتر فى بعض الحالات.

(ب) الالتزام بمعنى الارتباط بشكل محدد من أشكال السلوك، الملتزم هنا هو عكس «المنفلت» أو اللامنتمى الذى يسميه «جيد» dis ponible unattachac أى بالمعنى الأصلى للكلمة، المسرح من الجندية، وهذا اللامنتمى، كما يقول «أندريه جيد» ، شخص تشتعل حرارته لأى شىء ولكل شىء، ويرفض، ولا يرتبط بشىء ولا بشخص ولا حتى بنفسه، ويخلص لأى شىء، بل يجرى دائماً وراء الهوى، ويأتى الفعل جزافياً مجانياً، لا يتسم إلا بأن يكون هواء عارماً مفرطاً لا ينحصر فى شىء واحد، وقد ناقش «سارتر» فكرة «أندريه جيد» أكثر من مرة وأعلن أنه رفضها ويتميز عنها، ومع ذلك فالجانب السالب عند سارتر يقترب من فكرة الانفلات أو عدم الالتزام عند جيد

(جـ) الالتزام بمعنى الانطلاق الفلسفى أو المذهبى على أساس مبادئ أولية محددة وهذا معنى يرفضه «سارتر» تماما وفضلا عن ذلك فالكملة فى اللغة الفرنسية العادية تفيد أيضاً معنى «التورط» أو «الانغماس» مما يدفع الدكتور عبد الرحمن بدوى مثلا إلى استخدام كلمة «الانخراط» بدلا من الالتزام فى أحيان كثيرة (إسماعيل المهدوى، الالتزام عند سارتر، مجلة الفكر المعاصر، العدد ٢٥ ، مارس ١٩٦٧ ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٩٦).

وقد رأى ماكس أدرث Max Adreth أن مفهوم الالتزام بالرغم من أنه ليس مفهوماً أدبياً خالصاً بل إنه مفهوم فلسفي، فقد شرح بدقة بالغة في حقل الأدب .

انظر :

- A dreth, M. : What is "Literature Engage"? in Graig, D.: Marzxists on literature, An Anthology, pinguin books, London, 1977, p. 479.

(٢) راجع، زكريا، فؤاد : دراسة جمهورية أفلاطون – وزارة الثقافة – دار الكاتب العربي – القاهرة – ١٩٦٧ ، ص ص ٧، ٨.

(٣) بدوي، عبد الرحمن: الإنسانية والوجودية في الفكر العربي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٤٧، ص ص ١١١، ١١٣ .

(٤) بيرس، سان جون : رسالة الشاعر، مجلة الآداب، العدد (٢)، ١٩٦٠، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٠، ص ١٤.

(٥) مكليش، أرشيبالد: الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة توفيق صايغ، منشورات دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر (بيروت) بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر (نيويورك) ، ١٩٦٣، ص ١٧ .

(6) Mayo, Bernard, Poetry, Language and communication, philosphy, Vol, XVIX No. 109, April 1961, Macmillan, London, 1961, p. 138.

(7) Ibid, p. 138.

(8) Carve, Meyrich, N.: Poets and their philosophics, Philosophy Vol. XXVI No. 67, April, 1951, op,.cit., p. 115.

(9) Valery, P. : Poe´si, Conferencia, 1928, pp. 470-472.

عن هلال، محمد غنيمي: المدخل إلى النقد الأدبي الحديث، مطبعة الرسالة، اقاهرة، ١٩٥٨، ص ص ٣٤٨، ٣٤٩.

(١٠) سارتر، جان بول : تقديم الأزمنة الحديثة، ضمن الأدب الملتزم، ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥، ص ٧.

(11) Caws, Peter, Sartre, op.cit., p. 25.

(١٢) سارتر، جان بول: ما الأدب، مصدر سابق، ص ص ١١، ١٢.

(١٣) المصدر السابق، ص ص ١٢، ١٣، والشعر لـ «رامبو» وهذا نصه (كما جاء في هامش الصفحات المشار إليها).

o Saisons !o Chat eaux!

Quelle Qme est sans défauts?

(١٤) سارتر، ج.ب: مسئولية الكاتب، ضمن كتاب : بلوك، هاسكل، سالنجر، هيرمان: الرؤيا الابداعية، ترجمة أسعد حليم، مراجعة محمد مندور، مكتبة نهضة مصر، اقاهرة، ١٩٦٦، ص ٢٢٧.

(١٥) سارتر، ج.ب: ما الأدب، مصدر سابق، ص ٩.

(١٦) المصدر السابق، ص ٩.

(١٧) مكليش، أرشيبالد: الشعر والتجربة، مصدر سابق، ص ٢١، وأيضاً: راجع : مكاوي، عبد الغفار، الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر - جـ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، ص ص ٦٩ - ٧٣.

(١٨) تاجلياو، جويدومورپوجو: سارتر والأدب والشعر، ضمن سارتر عاصفة على العصر، ترجمة وتلخيص مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٦٥، ص ص ١٥٦، ١٥٧، وأيضا : اسكندر، أمير : النقد ونظرية الأدب السارترية، ضمن كتاب : سارتر مفكراً وانساناً، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧، ص ص ٢٢٩، ٢٣٠.

(١٩) سارتر، ج.ب.: ما الأدب، مصدر سابق، ص ١٤.

(٢٠) سارتر، ج.ب. : مسئولية الكاتب، مصدر سابق، ص ٢٢٧.

(٢١) الحفني، عبد المنعم : جان بول سارتر، الحياة والفلسفة والأدب، دار الفكر، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٦٣، ص ٢١٤.

(٢٢) سارتر، ج.ب : ما الأدب، مصدر سابق، ص ١.

(٢٣) المصدر السابق، ص ٤.

(٢٤) نفس المصدر، ص ٦.

(٢٥) ملكش، أرشيالد: الشعر والتجربة، مصدر سابق، ص ١٤.

(٢٦) راجع الفصل الخامس من هذا البحث.

(٢٧) سارتر، ج.ب: مسئولية الكاتب، مصدر سابق، ص ٢٢٩، وأيضاً : ما الأدب، ص ١٥.

(٢٨) سارتر، ج.ب.: ما الأدب، الطبعة الفرنسية، ص ٨٣، عن : البيريس، ر.م. : سارتر والوجودية، مصدر سابق، ص ١٥٣.

(٢٩) سارتر.ج.ب: دفاع عن المثقفين، مصدر سابق، ص ٩٠، ٩١.

(30) Thody, Philip, : Jean Paul Sartre, A literary and Political study, op.ci., pp. 163, 146.

(٣١) سارتر، ج.ب.: دفاع عن المثقفين، مصدر سابق، ص ٩٢.

(٣٢) سارتر، ج.ب.: ما الأدب، مصدر سابق، ص ٩٤.

(٣٣) المصدر السابق، ص ٣٦.

(34) Sartre, J.P. : The responsibility of he writer, tr. by: Betty Askwith - In Block, Haskell M. & Salinger N. eds. Creative vision, Grove Press, New York, 1960, p. 170, See: Caws, P. : Sartre , op.cit., p. 27.

(٣٥) لقد اختار (جينيه) تحقيق الحرية عن طريق الشر المطلق، ووقف في وجه الأخلاقيات السائدة واختار ما هو أحط منها، فكان لصاً، وشاذاً، ورغم ذلك فإن «سارتر» قد اشاد باختياره، راجع موقف «سارتر» من جينيه، خلال الفصل الخامس، من هذا البحث.

(٣٦) اسكندر، أمير : النقد ونظرية الأدب السارترية، مصدر سابق، ص ص ٢٣٥، ٢٣٦.

(٣٧) في قصة «سارتر» «طفولة زعيم» اختار «ليوسين» الفاشية، راجع القصة المذكورة، وأيضاً الفصل الخامس من هذا البحث.

(38) Sartre, J. P.: The Responsiblity of the writer, op.cit., p. 185 & See: Caws, P. Sartre, op.ci., p. 28.

(٣٩) سارتر، ج.ب.: تأميم الأدب، ضمن الأدب الملتزم، مصدر سابق، ص ٤٥.

(٤٠) مجاهد، مجاهد عبد المنعم : علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، مصدر سابق، ص ٢٥.

(٤١) سارتر، جان بول : وما الأدب، مصدر سابق، ص ص ١١٠، ١١١.

(٤٢) المصدر السابق، ص ص ١١١، ١١٤.

(٤٣) المصدر السابق، ص ١٤٠.

(٤٤) نفس المصدر، ص ص ١٤٤، ١٤٨.

(٤٥) نفس المصدر : ص ١٥٠.

(٤٦) نفس المصدر : ص ص ٧١، ٢٢، ويبدو أن موقف سارتر من الواقعية يحوطه بعض التشويش، إذ أنه كان يخلط بينها وبين الطبيعية أحياناً فيعارضها بشدة، وأحياناً يقف موقفاً لا مبالياً كأن يقول : «ولا يهمني كثيراً إذا كان العمل الفني نتيجة لفن واقعي (أو يدعى أنه كذلك أو نتيجة لفن تصويري، فمهما يكن من شيء فإنّ العلاقات الطبيعية معكوسة في العمل الفني) - نفس المصدر، ص ٦٦، وهذا يشير أيضاً إلى أنه متأثر بنظرية الانعكاس اللينينية، رغم رفضه لها (في المادية والثورة) من خلال نظرية المعرفة، راجع الفصل الأول القسم الثالث.

(٤٧) المصدر السابق، ص ص ١٥٣، ١٥٤، قارن نقد سارتر هذا برأيه في المتخيل - راجع الفصل الثاني.

(٤٨) سارتر، ج.ب: تقديم الأزمنة الحديثة، ضمن (الأدب الملتزم)، مصدر سابق، ص ٥.

(٤٩) سارتر، ج.ب: ما الأدب، مصدر سابق، ص ٢٣، يقصد القرن ١٩.

(٥٠) المصدر السابق، ص ٢٤.

(٥١) نفس المصدر، ص ٨١.

(٥٢) سارتر، ج.ب. : الوجود والعدم، مصدر سابق، ص ٨٧٣.

(٥٣) المصدر السابق، ص ٨٧٦.

(٥٤) جرييه، الآن روب: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم لويس عوض، دار المعارف بمصر، القاهرة، بدون تاريخ ص ٤٧.

(٥٥) المصدر السابق، ص ص ٤٤، ٤٥.

(٥٦) راجع مناقشتنا فى نهاية هذا الفصل.

(٥٧) راجع الفصل الخامس.

(٥٨) سارتر، ج.ب.:ما الأدب، مصدر سابق، ص ١٥٧.

(٥٩) سارتر، ج.ب.: ما الأدب، ص ص ١٥٩، ١٦٠.

(٦٠) المصدر السابق، ص ص ٢١٢، ٢١٣.

(٦١) فلانجان، جورج، حول الفن الحديث، ترجمة كمال الملاخ، مراجعة صلاح طاهر، دار المعارف بمصر بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، (القاهرة، نيويورك)، ١٩٦٢، ص ٣٣٥.

(٦٢) سارتر، ج.ب.: ما الأدب، مصدر سابق، ص ص ٢١٣، ٢١٤.

(٦٣) المصدر السابق، ص ٢١٤.

(٦٤) ريد، هربرت، الفن والمجتمع، مصدر سابق، ص ١٧١.

(٦٥) سارتر، ج.ب.: ما الأدب، مصدر سابق، ص ص ٢١٧، ٢١٨، وأميل كومب، رأس الوزارة الفرنسية، من ١٩٠٢ إلى ١٩٠٥، راجع سارتر، ج.ب. الأدب، مصدر سابق، ص ٢١٠، هامش ٢.

(٦٦) محفوظ عصام : آراغون، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٤، ص ٤٢.

(٦٧) سارتر، ج.ب.: الفنان ووعيه، مصدر سابق، ص ٩٦.

(٦٨) لوفافر، هنرى: فى علم الجمال، مصدر سابق، ص ١٠٤.

(٦٩) المصدر السابق، ص ٤٦.

(70) Lukacs, G.: Essays on thomas Mann-Merlin : In Press London, 1964, p. 52.

عن مجاهد، مجاهد عبد المنعم : علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة، مصدر سابق، ص ١٢٩ .

(71) Ibi: p. 34.

عن مجاهد. عبد المنعم : مصدر سابق، ص ١٢٩.

(٧٢) فيشر، أرنست : ضرورة الفن، مصدر سابق، ص ٢٧٦ .

(73) Mayakovsky, V: Collected works, Russ ed. Vol. 12, p. 150.

See: Metchenko, A. : The Basic Principle of Soveit Literature, op.cit., p. 29.

(74) Berson, Fredreick, R: Writeres In Arms- The Literary Impact of Spanish Civil War - forword by : Salvader de Medriage, New York, Universiy Press, New York, 1967, p. 52.

(75) Methchenko, A: op.cit, p. 8.

(76) Ibid: p. 12.

(77) Ibi, p. 32.

(٧٤) كتب «لينين» : «ولقد عبر تولتوى فى أعماله عن قوة وضعف حركة الفلاحين، وكان احتجاجه الحار، المتحمس، والحاد فى مواجهة الدولة والكنيسة الرسمية البوليسية يعبر عن مزاج ديمقراطية الفلاحين البدائية التى كدست فيها قرون من القنانة Serfdom ومن تعسف الموظفين ونهبهم ومن اليسوعية الإكليريكية، ومن الأكاذيب والخاتلات جبالا من الحقد العارم والغضب «انظر :

- Lenin, V.I. : Articles on Tolstoy, in Craig, David, Ed. of Marxists on literature an anthology , Pinguin Books, London, 1977, p. 352.

(79) Metchencko, A.: op.cit, p. 9.

(٨٠) فيريفيل، ج. : الفن فى ضوء الواقعية، مصدر سابق، ص ١٤٦.

(81) Berson, F.R.: Writers in Arms, op.cit, pp. 51, 52.

(82) Metchenko, A.: op.cit., p. 9.

(٨٣) فضل، صلاح: منهج الواقعية فى الابداع الأدب، مصدر سابق، ص ٨٣.

(٨٤) المصدر السابق، ص ٨٥.

(85) Metchenko, A., op.cit., p. 32.

(٨٦) بوجدانوف : الاسم المستعار لـ (الكسندروفتش، مالينوفسكي)، فيلسوف واقصادى روسى واشتراكى ديمقراطى، اتصل بالبلاشفة عام ١٩٠٣ وعمل فى جرائدهم (فيبرود Verpryod والبروليتارى Proletary) وأصبح واحداً من مديرى جرائدهم (نوفيا زيزن Novaya Zhian)، ترك البلاشفة فى الفترة (١٩٠٧ - ١٩١٠) وقاد مجموعة من (الفيورولبين) ضد خط الحزب، وحاول أن يضع فلسفة خاصة وقد طرد من الحزب، عام ١٩٠٩، وبعد الثورة أصبح واحداً من منظمى البروليتارى (فى منظمة الثقافة العمالية Proletuct عام ١٩٢٦، وعمل مديراً لمعهد نقل الدم، ومات متأثراً بتنفيذه تجربة على نفسه، وله عدد من المؤلفات الاقتصادية والفلسفية وفى الثقافة، راجع:

- Resenthal, M. & Yudin, p. " Ed/. of A Dictionary of Philosophy , op.cit p. 55 & Also, Lenin, V.1: Materialism and Emprio-Criticism, op.cit., (Man Index p. 375).

(87) Metohenko, A. op.ci, pp. 25, 26.

(٨٨) المقصود مجلة نوفى مير Novy Mir السوفيتية.

(89) Metchenko, A., op.cit., p. 37.

(90) Aragon, L. & Breton, A.: Surrealisme Frente a realisme socialista trad. Barcelona, 1967, p. 26.

عن: فضل، صلاح: منهج الواقعية في الابداع الأدبي، مصدر سابق، ص ٩٤.

(91) Mechenko, A.: The Basic Principle of Soveit Lierature op.ci., p. 25.

(92) Mozhnyagun, Sergei : Unadorned Modernism Tr. By Don Donemanis, In Problems of Modern Aesthetics, Progress Publishers, Moscow, 1st printing, 1969, p. 236.

(93) Lukaces, G.: Writer and Ciritc and other Essays, op.cit. , p. 60.

عن: مجاهد، مجاهد عبد المنعم: علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، مصدر سابق، ص ١١٢.

(94) Lukaces, G. Op.ci., p. 40.

عن : مجاهد، مجاهد عبد المنعم: المصدر السابق، ص ١١٢.

(٩٥) راجع الفصل السابق،.

(٩٦) راجع : فضل، صلاح: منهج الواقعية في الابداع الأدبي، مصدر سابق، ص ٩٦.

(97) Thomson, George, Marxism, and Poetry , Luwrence & Wishtt L T D, London, 1945, pp. 22, 23.

(٩٨) فيشر، ارنست: ضرورة الفن، مصدر سابق، ص ٢٢٠.

(99) Thomson, G,.: The Art of Poetry , in Craig, D. : Ed of Marxists on Literature an Anthology , Penguin Books London , 1977, pp. 49-52.

(100) Thomson, G.: Marxism and Poetry, op.cit., p. 60.

(101) Caudwell, Chistopher: English Poets, (1) The Period of primitve accumulation in (Graig, D.) Marxists on Literaure, A Anthology - Pinguin Book, London, 1977, p. 107.

(١٠٢) محفوظ، عصام : آراغون، مصدر سابق، ص ٤١.

(103) Spender, S.: The Making of Poem, Pp. 16 - 40 & Plekhanov, G. : L'Art et Lau Viie Sociale - Paris, 1946, pp 49 - 53.

عن : هلال، محمد غنيمي؛ المدخل إلى النقد الأدبي الحديث، مصدر سابق، ص ص ٢٢٣، ٢٢٤.

(104) Trotsky, Leon: the Formalist school of Poetry and Marxism, in Graig, D.: Marxists on Literature, An Anthology , Penguin Books, London, 1977, pp. 363, 379.

(105) Garaudy, R.: D'un Realism sansrivages, Paris, 1963, p. 244-See; Dymshits, Alexander : Realism and Modernism, translated by : Kate Cook in , Mozhnyagun, S.: (ed.) of ; problems o modern Aesthetics, Collection articles, progress publishers, Moscow, 1st, pr., 1969, p. 280.

(106) Fisher, E. : Zeitgeist und literature , S. 73- See Mezhnyagun,

S., Undorned Modernism, Tr.by Don Donomanis, in, Ibid., p. 252.

(١٠٧) فضل، صلاح : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، مصدر سابق، ص ١٩٦.

(108) Plekhanov, G.: Art and social Life, op.cit., pp. 34, 35.

(108) Ibid, p. 34.

(110) Ibid, p. 74.

(111) Ibid, p. 61.

(١١٢) لوكاش، جورج: معنى الواقعية المعاصرة، مصدر سابق، ص ٦٧.

(113) Suchkov, Boris: Realism and its Historical Development, translated by : Kate Cook, in Mozhntagun, s. editor of , problems of Modern Aesthetics, Collecion of Articles, Progress published , 1st printing, Moscow, 1969, p. 325.

(١١٤) فضل، صلاح : منهج الواقعية فى الابداع الأدب، مصدر سابق، ص ١٩٥.

(115) Myasnikov, A.: Tradition and Innovation, tr. by : keta Cook, in. op.cit., p. 194.

(116) Ibi: P. 194.

(117) Dymshits, A.: Realism and Modernism, op.cit., pp. 261, 262.

(118) Ibid, p. 285.

(119) Trotsky, L. : The Formalist School of Poetry and Marxism, op.cit., p. 363.

(120) Dymshits, A. : Realism and Modernism, op.cit., pp. 287, 288.

(١٢١) انظر تحليل ودراسة «سارتر» للرواية ، وعرضنا وتعليقنا عليها في الفصل الخامس من هذا الكتاب.

(122) Leizerov, Nikolai: the Scope and Limits of realims , Tr. by. Kate Cook, In; Mozhnyagun, S.: editor of ; Preoblmes of Modern Aesthetics , collection of articles, progress publishers, 1st, pr. Moscow, 1969. p. 303.

(123) Rosenthal , M & Yudin, p. : Ed. of A Dicionary of philosophy op.cit., p. 153.

(124) Mozhnyagun, S.: Unadorned Modernism, op.ci., p. 242.

(125) Metchenko, A.: The basic principles of Soviet Literature, op.cit., pp. 10, 11.

(126) Holst, H.R.: Studies on socialist Aesthetics, Russ, ed. 1907, p. 31, See, Ibid, p. 11.

(127) Mozhnyagun, S.: Unadorned Modernism, op.cit., p. 245.

(128) Engles, F.: Letter to Margert Harkness (April 1888), in ; Craig, D.: Ed. of Marxists on Literature an antholgy, Penguin Books, Lonon, 1977, p. 270.

(١٢٩) لوكاتش، ج. : معنى الواقعية المعاصرة ، مصدر سابق، ص ص ٤٣، ١٠٠، ١٠١.

(١٣٠) جارودى، روجيه : واقعية بلا ضفاف، مصدر سابق، ص ص ١٤١، ٢٢٤.

(١٣١) راجع : الفقرة (ج) من (٢) من القسم الأول من هذا الفصل.

(132) Mozhnyagun, S.: Unadorned Modernism, op.cit, p. 244.

(133) Rosenthal, M. & Yudin, p. : A dictionary of philosophy, op.cit., p. 244.

(١٣٤) جارودى ، روجيه، واقعية بلا ضفاف، مصدر سابق، ص ١٧.

(١٣٥) المصدر السابق، ص ١٧.

(136) Adreth, Max: What is The «Littérature Engagéé» ? op.cit., p. 482.

(137) Ibid, pp. 482-484.

(١٣٨) البيريس، ر.م.: سارتر والوجودية ، مصدر سابق، ص ١٥٣.

(١٣٩) لوكاتش، ج: معنى الواقعية المعاصرة، مصدر سابق، ص ١٩.

(١٤٠) موردخ ، إيريس: سارتر المفكر العقلى الرومانسى، مصدر سابق، ص ص ٤٣، ٤٤.

(141) Adreth, M. : What is the «Littérature engagéé» ? op.cit., pp. 479.

(١٤٢) راجع الفصل الثانى من هذا الكتاب.

(١٤٣) فهو (أى سارتر) أحيانا يشير إلى ما يمكن أن نجده تأثراً بنظرية الانعكاس(إذا يرى أن العلاقات الطبيعية معكوسة فى العمل الفنى) هذا رغم أنه لا يوافق على النظرية فى (نظرية المعرفة)، راجع نقده ، لـ (لينين) فى الفصل الأول من هذا البحث، ويبدو أن ذلك من تناقضات «سارتر» نفسه ، راجع (ما الأدب)، ص ٦٦.

(١٤٤) بليخانوف ، ج: الفن والتصور المادى التاريخ، مصدر سابق، ص ١٠ .

(145) L.. apra, D.: Apreface to sartre, op.ci., p. 66.

(146) Adreth, M. : What is the «Littérature Engagéé?»,op.cit., p. 474.



الفصل الخامس

الروايات

المسرحيات

والدراسات النقدية



الفصـــل الخامس

الروايات .. المسرحيات .. الدراسات النقدية

(١) العزلة والخلاصة بالفن.

(٢) الحرية وأدب المواقف.

أ ـ الحرية بين السلب والايجاب.

ب ـ الحرية والقدرية.

جـ ـ الأدب ـ والمواقف.

(٣) الصياغة والتوصيل.

(٤) تعليقات، وانتقادات.



الآن وبعد أن درسنا آراء «سارتر» فى كتاباته النظرية عن الأدب والفن والالتزام، فإننا سوف نحاول الكشف عن العلاقة بينها وبين أعماله القصصية والروائية والمسرحيات والدراسات النقدية ، مع محاولة استجلاء العلاقة بين هذه الأعمال، والآراء الماركسية، فى النهاية.

لقد جعل «سارتر» من الأدب والنقد الأدبى وسيلة لطرح أفكاره الفلسفية. مما حدا بالنقاد إلى رؤية «أن المقالات الأدبية التى كتبها ذاتية للغاية، وأنه عندما كان يتحدث عن «فوكنر» أو «دوس باسوس» على سبيل المثال إنما كان يتحدث فى الأغلب عن أعماله هو نفسه، وعندما خصص كتابا كاملا عن «بودلير» لم يكن يهدف إلى تحليل القيمة الشعرية لـ «أزهار الشر»، بل كان يستهدف أساساً تطبيق منهجه فى التحليل النفسى الوجودى، وأفكاره عن الحرية والاختيار على حياة «بودلير» التى كانت تشبه فى بعض قسماتها الأولى حياته هو أيضا» (١)

وقد جعل «سارتر» من النقد والفلسفة صنوين ولم يفصل «سارتر» بين منهجيهما.

ولقد تطورت أفكار «سارتر» النقدية، من خلال كتاباته الروائية والمسرحية، مسجلة تطورا موازيا لآرائه فى الفلسفة، وآرائه الجمالية. وسوف ندرس آراءه النقدية، ومواقفه فى أعماله الروائية والمسرحية محاولين كشف هذه الأفكار.

(١) العزلة، والخلاص بالفن

لقد رأى «سارتر» فى (التخيل) ـ كما أوضحنا فى الفصل الثانى ـ أن كل انسان يميز بين الادراك الحسي، وبين التخيل ـ أى ادراك الصور ـ وقد ظهرت هذه الفكرة فى قصته القصيرة (صميمية Intimite) حيث رأى أن الجميع سوف يرون فى نية «لولو Lulu » السيئة شبها وقربى فى داخلهم وهذا يمكن أن يكون أمرا مقبولا، ولكن تحفظاتنا تنبع من الناحية الأخرى لمفهوم «سارتر» عن الحرية الانسانية، كما جاء فى المعانى الفلسفية لـ (صميمية) تلك الناجمة عن رفضه لفكرة ما دون الوعى Subconscious وإصراره على قدرة الانسان على السيطرة الكاملة على عواطفه وأعماله الجسدية » (٢). ولعل هذا نجم عن كون «سارتر» ـ فى ما قبل الحرب العالمية الثانية ـ كان يرفض المتيسرات الفرودية، وإن كان لم يفلت من تأثيرها. وقد ظهرت أيضا فى قصته القصيرة (أيروسترات Erostrate)(٣) إذ يستخدم «المنولوج الداخلى باعتباره الأسلوب الملائم لعالم الانسان المهووس الدائر حول الأنا» (٤) وكذلك جاءت قصة «سارتر» (الغرفة The Room) المنشورة عام ١٩٣٨ «أقرب إلى انشغالات المتخيل منها إلى أهداف الغثيان» (٥)، على حد ما يرى «فيليب تودى» ، وذلك على اعتبار أن الغثيان كانت محاولة للخروج من العزلة، وأن تبدو جنينة وذلك بالبحث عن هدف ما.

وقد كانت أفكار «سارتر» فى الفترة المبكرة من حياته الأدبية لصيقة بالعزلة، والحرية المعزولة، وقد يرجع ذلك إلى طفولة «سارتر» ومعاناته من الوحدة، وتجلى ذلك فى موقف إيفا Eve التى يسير زوجها إلى الجنون مع اصرارها على الاحتفاظ به فى حجرتها هى، بما يوحى بحب مخلص، ولكنه متملك، وهى نفس الأفكار التى عالجها فى المتخيل حيث الفن لا واقعى،

وفى قصته (الغرفة). وتصل العزلة إلى أقصاها عندما يعرض العلاقة بين الانسان وأخيه الانسان على أن كلا منهما جلاد للآخر عن طريق التزاحم، وسوء التفاهم، والحكم الذى يقوم به الآخرون، وذلك فى مسرحية (الأبواب الموصدة Huis clos،)(٦)

ففى هذه المسرحية بكرس «سارتر» الإحساس بالعزلة ويصور حياة الجحيم متجسدة فى وجود الآخرين، «إذ يرفع الستار عن صالون به ثلاثة مقاعد وثيرة، وقطعة من البرونز فوق المدفأة، ثم فتاحة لصفحات الكتب، دون أن تكون هناك كتب، كما أن الصالون خال من أية مرآة، أو نافذة، له باب قد اغلق بالمزلاج من الخارج، وبه جرس تالف لا يصلح للاستعمال» (٧) فيخلق عالما منفرا، لا يكترث فيه بالانسان، ولا يقيم له وزنا، كما أن الحوار بين الشخصيات الرئيسية (جارسين، استيل، إيناس، والخادم) يوحى بالشيخوخة والعقم، إذ تقول إيناس : «إن الانسان يموت دائما أبكر مما ينبغى، أو بعد فوات الأوان» (٨)

فلقد فقد الانسان كل شئ ولم يعد يستطيع أن يرى فى أفعال الآخرين إلا اعتداءاً صارخا عليه، وفقدت الحقيقة مغزاها، ولم يعد لها من يقولها أو يعاضدها، اللهم إلا فى عالم، غير عالمنا الواقعى، أعنى عالم الهذيان والجنون.

فقد كتب (فيليب تودى) : «المجانين يقولون الحقيقة ـ هذا ما تقوله جوهانا فى سجناء الطونا Los Sequestres d, Altona عند شرحها لزوجها فيرنر Werner الأقرب إلى التفكير التقليدى، سبب تفضيلها لأخيه المتوهج ذكاءاً والمجنون فى الظاهر، فرانز Frantz، هناك رعب واحد، رعب كوننا أحياء There is only one the Herroro of being a live،(٩)

فقد كان المجنون المدرك أفضل لدى «سارتر» من المواطن المحترم الذى يعيش فى عالم الوهم، أو على حد قول «جون ستيوارت مل J. S. mill والذى يتفق معه «سارتر» ، سقراط قلق غير قانع أفضل من خنزير قانع.(١٠)

إن هذا القصور المكرّس للعزلة والفردية فى العالم، الذى يرى الحقيقة خارج عالم الواقع يلتقى مع لاواقعية الفن فى المتخيل، ولعلنا لو سألنا «روكنتاتان Roquentin عن العبثية Absurdity لأجاب بأنها كلمة «تتكون فى رأسه ولكنه يقاوم الكلمات وما يريده هو أن يستحوذ على الأشياء » (١١)

«فسارتر» مشدود نحو العالم اللاواقعى، وفى نفس الوقت يريد الواقعى (أو المتعين والمشخص) وهذا ما يشكل الالتباس فى الوضع الانسانى.

«فأنا مشدود بين تفردى وعزلتى My Solitude وبين اتصالى بالآخرين.. بين حريتى وعبوديتى. هذا الالتباس وصعوبة الوجود الحقيقى الخاص بكل انسان بين البشر الآخرين يدفع التفرد نحو المطلق، نحو محاولة أن يوجد To be. والحل الجمالى Aesthetic Solution فى مثل هذه المحاولة من قبل البشر الذين بدلا من أن يؤسسوا وجودهم على كشف التباس الزمان يتجهون نحو التأكيد على، الوضع الداخلى لهم وينجزونه بشكل مطلق، والمحاولات الفنية تهدف إلى الوجود عبر المطلق الجمالى Aesthetic Absolute الذى تدعه بعيدا عنه واقع وجوده الزمنى الحقيقى فى موقف البشر، تلك هى ميزة الحل الجمالى فى الغثيان..»(١٢)

فالحياة رتيبة، مملة والأيام تضاف إلى الأيام بلا سبب، وقد فقد الانسان كل تبرير لوجوده، وهذا يشكل أمرا مروعا بالنسبة (لروكنتان)الذى يرى أن فى «وجود الحجر Stone إشارة إلى وعيه بوجوده الخاص، فبدون الحجر، أو

وجود شيء ما يعدو وجود (روكنتان) مستحيلا.» (١٣)

وبهذا، فإن العزلة القائلة عن الواقع تبحث عن وجودها، أو بالأحرى عن تبرير لهذا الوجود في الأشياء، أي في ما هو (واقعي) والغثيان هنا عبارة عن رد فعل يقوم به ماهو للذاته «ضد لا معقولية وجوده الخاص ووجود العالم»(١٤)

إن «روكنتان» يعيدنا إلى «السرياليين» وإلى الغريب (المنبوذ) The outsider «لكامو camus، وغيره من الأعمال المعاصرة «لسارتر»، فقد كتب «روكنتان» في مذكراته «ينبغي للمرء أن يكتب كما يقوده قلمه، من غير أن يبحث عن الكلمات»(١٥) هذه الكتابة الأوتوماتيكية (الآلية) التي كان ينادي بها السرياليون. وكذلك بافراغه كل شيء من مغزاه وتساؤله «عن الحقيقة العميقة التي تبدو عبثا، ولكنها ملحة وطاغية»(١٦)

وفي قصة (إيروسترات) يجعل «سارتر» بطلها (هيلبر) يمارس نوعا من السادية مع بغي، ثم ينتهي به الأمر إلى حشو مسدسه بالطلقات والسير في الشارع لاطلاق ما فيه من رصاص على المارة كيفما اتفق، والتي يعلق عليها (فيليب تودى) بقوله : «إن خطته هذه تشبه تعريف أندريه بريتون André Breton الشهير بأبسط الأعمال السريالية بأنها الانطلاق واطلاق النار على الجمهور بطريقة عشوائية، إلا أن هيلبر Hilbert يفشل في بلوغ الكمال الأسود Black perfecion لخطته، إذ أنه لهلعه أصاب شخصا واحدا، ثم فر وأخفى نفسه في دورة مياه مقهى، وبدلا من أن يطلق النار على نفسه، فإنه يستسلم بهدوء» (١٧) وبذلك لا تكتمل قصته، وهي تشير إلى عدم إكتمال المغزى السريالي لها.

وتكريسا للعزلة فقد إنتهى (روكنتان) بأن وجد خلاصة فى الفن His salvation in he art فقد سمع لحنا هزه، وكان عبارة عن أغنية لمطربة زنجية، فسرت إرتعاشات فى بدنه بعد سماعها تغنى بالإنجليزية Some of these days you will miss me hony أترانى لا أستطيع أن أجرب؟ طبعا القضية ليست قضية لحن موسيقى.. ولكن أترانى لن أستطيع فى ميدان آخر؟ يجب أن يكون كتابا، فأنا لا أحسن صنع أى شئ آخر»(١٨).

وذلك بعد أن يكون قد تحرزمن كتاب التاريخ الذى كان يريد إنجازه لأنه يريد أن يتحدث عن الحاضر، لا عن الماضى، فقد أخطأ عندما أراد أن يبعث السيد «دورولبون». وهو يريد أن يجد سببا، أو مبررا لوجوده، وقد كان الخلاص، بالنسبة «لسارتر»، يأتى عن طريق الفن فى تلك الفترة.

فلقد «حاول «سارتر»أن ينظر إلى نفسه فى كتابته للغثيان كـ (هارب جمالى) As aesthetic escapist أو كفارس العدم -As kinght of nohing ness الذى يلعب لعبة المكسب والخسارة»(١٩)

ولقد رأى «كرانستون» أن «الغثيان» رواية وجودية، وليس فيها أى دليل يكشف عن وجود رواية من تأليف كاتب اشتراكى، (٢٠) بل ويمكن أن توصف ـ كما يرى (Lacapra) بأنها رواية مضادة للرواية Novel anti novel أو الرواية المتحللة Deconstructed Novel(٢٢) إذ لا يوجد فيها الموقف الاجتماعى، فهى ليست الا السرد ليوميات «روكنتان» المنعزل والذى يعانى الملل، ويبحث عن مبرر لحياته، ويرى الانسان عاطفة (لا مجدية)، ويأنف من أى علاقات من أى نوع، إلى أن ينتهى بالخلاص بالفن. هذا الخلاص الذى كان مثار جدل فقد علق عليه الكاتب الإنجليزى (كولن ولسن) قائلا: «إنها التجربة الجمالية القديمة المألوفة حيث يسلم الفن النظام والمنطق إلى

الفوضى»(٢٢)

لقد كان الحاح الحل الجمالى، والهروب إلى(المتخيل) على«سارتر» إلحاحا شديدا فيما قبل الحرب، فيكتب عن دوس باسوس Dos passos» وعالمه اللاواقعى مشيدا به، إذ أنه «يقتطع مادته من عالمنا إلا أنه يبدو عالماً غريباً بعيدا كل البعد. فقد أغرى «دوس باسوس» شئ واحد، هو فن القص Story-telling، وهو كاف لإبداع العالم» (٢٣)فباسوس، فى رأيه، يستخدم العبث بوعى تام، ويلح على الوهم لكى يحرضنا على الثورة. فهو يفعل ما فى وسعه لكى تبدو روايته تأملا صرفا (محض تأمل) Mere Reflecion، وإن كان فنه ليس مجانيا Gratuiows تماما، فقد أراد أن يثبت شيئا ما، فهو يريد أن يعرض أمامنا العالم، عالمنا، ولكن دون شروح أو تعليقات. (٢٤) ولا يهمه ما يدور فى حياتنا اليومية من تفصيلات.

فعالم «باسوس» العبثى ـ فى رأى «سارتر» يوجد تبريرا لحياتنا، عن طريق وصف العالم ـ وإلحاحه على الوهم الذى يدفع الانسان إلى الثورة.

ويرى أن رواية (البير كامو) الغريب «قد صيغت بحيث لاتحاول أن تبرهن على أى شئ Not tried to prove anything ولكن لديها محتواها الذى يجعلها مرتكزة على جدارتها الخاصة بل وتضع يدها فى يد مجانيتها فى إتجاه التباس معين»(٢٥) فقد جاءت تعبيرا عن الانسان العبثى، الانسان الذى لا يمكن أن نفسر لغزه، وإنما نصف وجوده، وهى لا تبرهن على شئ، فالغريب انسان لا منتم، شأنه شأن «روكنتان»، وإن كان «ميرسول» ـ بطل الغريب ـ يبدو أكثر تطرفا، مما جعل «سارتر» يكتب متسائلا: «كيف لنا أن نفسر هذه الشخصية، إذ فى اليوم التالى لوفاة أمه يذهب للسباحة، ويلهو مع فتاة ويذهب لرؤية فيلم كوميدى ويقتل عربيا بسبب حرارة الشمس، ويدعى

عشية اعدامه At the eve of his execution بأنه سعيد ولا يزال، ويأمل أن يكون هناك كثرة من المشاهدين عند المشنقة لكي يرحبوا به بصرخات الكراهية» (٢٦)

إن «ميرسول» ليس طيبا، وليس سيئا، ولا أخلاقيا، وليس العكس، فهذه المقولات على حد قول «سارتر» لا تنطبق عليه، إنه شخص عبثي، والعبثي لدى «كامو» هو ذلك «الشخص الذى لا يتردد في استنتاج النهايات التي لامعنى لها من اللامعقولية الأساسية الكامنة فى الأشياء» (٢٧)

والغريب فى رأى «سارتر» ليست قصة للقصة، وإن كان «كامو» قد قال بأنها «رواية» A novel مع أن الرواية، من وجهة نظر «سارتر»، تتطلب زمنا تتطور فيه وتستمر فيه، وحضورا واضحا لعدم تناقض الزمن، ويرى أن استعمال كلمة (رواية) لهذه اللحظات الداخلية المتتابعة فى الحاضر التى تسمح لنا أن نرى من الداخل ميكانيكية شئ، وضعا قصديا، مسألة يشوبها التردد، فلربما تكون رواية أخلاقية قصيرة، وسلسلة من الصور الساخرة، رواية وقعت تحت تأثير الوجودية الألمانية والروائيين الأمريكيين وثيقة الصلة بقصص فولتير Voltaire (٢٨)

ولكن ماهى الرواية العبثية، إذن بالنسبة «لسارتر» ؟

«إن رواية العبث The Novel of Absurdity، رغم أن عبثية الوضع الانسانى تشكل نوعا فريدا، فإنها ليست رواية ذا رسالة With a message إنها لاتذهب بعيدا عن أن تكون نوعا من أشباح الفكر قصد إعداد براهين شكلية، إنها بالأحرى نتاج التفكير «المجدد، المتمرد، والمميت» إنها فى ذاتها برهان على عبث العقل المجرد» (٢٩) وهى تنبهنا إلى صدفية العالم.

لقد كان «ميرسول» غير عابئ بالاعدام حتى أنه يرفض دعو: القسيس له بالتوبة «فيمسك بياقة القسيس ويصب عليه جام غيظه» (٣٠) فهو غير عابئ بالواقع الزائف، بل يسخر منه بمرارة. وقد التقت هذه الشخصية اللامنتمية ـ على حد تعبير «كولن ولسن» ـ مع مفهوم «سارتر» للفن اللاواقعي، فى تلك الفترة مما جعله يخصها بدراسة كاملة.

ولكن لماذا يختار الكتاب الشخصيات التى تبدو غير روائية، وغير حقيقية ,Un-novelistic ,un true على حد تعبير «سارتر» ؟

لعل السبب يكمن فى «الشروط الإجتماعية Social Solditions لحياتنا المعاصرة»(٣١) لأن ميتافيزيقا الكاتب هى التى تحدد طريقة تناوله لأى عمل فني.

لقد كان الحل بالنسبة لكامو حلاً جماليا، ذلك برفعه المشكلة إلى مستوى (ما فوق العلاقات الإجتماعية)، أو جعلها تتعالى على الواقع، وجعل «ميرسول» يسخر من كل الحلول والشروط الواقعية.

أما وليم فوكنر W . Fulkner ـ فى الصخب والعنف The sound and fury فإنه يرى المستقبل مسدوداً Is closed لأننا نعيش فى زمن الثورة المستحيلة Impossible Revolution، ويستخدم الفن غير العادى لكى يصف اختناقنا والعالم الذى احتضر من زمن. و «سارتر» يقول بأنه يحب فنه، وإن كان لايعتقد فى ميتافيزيقاه، فالمستقبل المسدود سيظل مستقبلا، حتى لو أن الواقع الانسانى لم يكن شيئا أكثر من السابق عليه، حتى لو كانت أهميته بلا جدوى ووجوده لايزال حتميا. فإن فقدان الآمال جميعا لايعرى الواقع الانسانى من إمكاناته. إنه ببساطة (أى المستقبل) طريق للوجود عبر هذه الإمكانات نفسها. (٣٢)

إن «فوكنر» لا يصف الأ فعال actiond إلا نادرا، ويواجـهنا بتناول مشكلة التكنيك القصصى، وإن ما يحبه فيه «سارتر» هو هذه القدرة الفائقة على المعالجة التى تجعل الأحداث ملساء ، ومصقولة كالبرونز، ولكن تردده، وفرديته المبالغ فيها، والمستقبل الموصد الأبواب، يجعل «سارتر» لايعتقد فى ميتافيزيقاه، فالوجودية ـ على حد ما يرى «سارتر» فلسفة متفائلة رغم كل شئ.

لقد كانت رواية «الصخب والعنف» واحدة من الروايات التى تجد أن الوضع الانسانى لا سبيل إلى الخلاص من مأساويته، «ولما كان فوكنر مقيدا بمادة موضوعاته فهو يلتزم دائما بوسائله الجمالية الخاصة» (٣٣)، وقد بدا اتساق خيال وفن «فوكنر» ميتافيزيقاه، وهذا كان سر إعجاب «سارتر» الذى بهرته الجمالية، إلى حد جعله يشيد بهذه الرواية ـ رغم تحفظه الذى ذكرناه.

وإذا كان هذا هو وضع «فوكنر» فإن «بودلير» الشاعر الفرنسى، الذى فقد كل تبرير لوجوده، بعد أن نزع عنه (مطلقه) بزواج أمه، وقدر له أن يكون (وحيدا للأبد)وقد كان يريد أن يشعر بتفرده وصار وعيه يشكل وعيه بذاته فقط، وبذلك سار فى طريق الغثيان والدمار.

«ويذكر «سارتر» كيف أن «بودلير» يهرب من هذا الشعور بالدوارإلى الخلق الفنى» .(٣٤)

فقد كان هذا هو خلاصه هربا من واقع محدود ضيق سلبه مطلقه، وقدم له حكم الآخرين عليه بالوحدة، فاختارها رافعا راية الجمال المقدسة فى مواجهة المجتمع الذى تسوده التجارة، وكل شئ يقدر ثمنه بمنفعته، فرفض أن يكون شعره أخلاقيا، فهدف الشعر ذاته «ولا يمكن إن يكون له هدفا آخر، والقصيدة الكبيرة النبيلة الجديرة بهذا الاسم هى تلك التى نظمت للذة النظم

فحسب» (٣٥)، إنه لا يريد أن يعطى شيئا للناس، أو شيئا مما له قيمة نفعية.

ولكن «بودلير» «بحله الجمالى، ومحاولة الخلاص بالفن» قد واجه انتقادات مريرة من «سارتر»(٣٦)

رغم أن «جان جينيه Jean genet» سلك سلوكا مشابها له (أو قريب الشبه منه)، ونال تعاطف «سارتر». فقد كان «جينيه» لا يعرف غير جينيه «فإله جينيه هو جينيه نفسه»(٣٧)، واختار جينيه مااختاره له الآخرون أيضا، فقد اتهم بالسرقة فصار لصا، «جينيه لص Genet is a theif هذه هى حقيقته» الأساسية (٣٨) ليس فقط عندما يقوم بفعل السرقة بل فى كل وقت، عندما يأكل وعندما ينام، وعندما يتكلم، وعندما يحلم، أويكتب، حركاته وإشاراته تعلن وضاعته، والمدرس قد يقطع الدرس وينظر فى عينى جينيه ويصرخ : هاهو اللص، (٣٩) لقد صارت الجريمة فى دمه ويرى فى الكتابة نوعا من اطلاق النار على الناس، جريمة دون كوارث، كشعره الذى يتعمد اغتيال النثر ـ على حد تعبير «سارتر» ـ، فالقاعدة الأساسية والوحيدة لإبتكارات «جينيه» وتكويناته هى «جينيه» ذاته، فالنسبة له، أن ينشئ أى أن يبدع نفسه Is to Creat Himself»(٤٠)

إن جينيه اللص الذى رفضه المجتمع وطارده وسجنه، اللقيط، الشاذ، قد وجد «خلاصه Salvation فى الفن، لأن الفن غير أخلاقى Immoral وقد أشار «سارتر» إلى أن «الجمال هو انتصار الشر» إنه يزعج شعور الطيبين الخيرين ويجعلهم يشكون فى أهمية الأخلاقيات والخير» (٤١)

فالجمال يمثل بالنسبة لجينيه حلما ممتلئا بالدمار، ومثل جينيه مثل «بودلير»، فهو يلفظ المجتمع الذى لفظه، ويستبطن الحكم الذى حكم به عليه

المجتمع حتى يكون نابعا من ذاته، وإن علاقة جينيه بالمجتمع الفرنسي صارت علاقة من نوع خاص «فقد أحب المجتمع الفرنسي كما يحب الزنوج أمريكا، الحب الذى يمتلئ بالكراهية، وهو فى نفس الوقت الحب اليائس»(٤٢) وقد تعاطف «سارتر» مع (خلاص جينيه) ،.وقد أرجع (كرانستون ذلك) إلى كون «سارتر» يتيما مما جعله «يشعر بالتعاطف مع أولاد الزنا، وهو يعرف اليتيم بأنه ابن (زنا زائف)»، (٤٣) فلقد كان (كين)، (جوتز) بالاضافة إلى (جينيه) أبطالا، لأنهم أولاد زنا.

لقد وقع «فلوبير» فى أسر عالمه الخيالى ـ الذى ينسجه تصوّره للجمال الثابت الأبدى، مما صرفه بعيدا عن الواقع، ولم يشارك فى أحداث عصره، وكان «يحلم بتحطيم الفكرة على صخرة الكلمات..ويستسلم للاستعارات، ولما سيطلق عليه فيما بعد عبارة (سحر الكلمة) أى يستسلم للكلمات. .والكلام يطفو على فكره ويجرفه ويشعر «فلوبير» مرتاح البال بفكره يسرق إلا أنه يثق فى ذات الوقت فى تلك الكلمة الساحرة التى تتحدث عن نفسها بغير أن تنطق، وينبئ هذا المجتمع غير الإرادى للكلمات بالكتابة الأوتوماتيكية، وأن يعبر هذا الكلام عند السرياليين عن اللاشعور فليس لنتاجه عند «فلوبير» سوى عمقا وبعدا لفظيا. مع ذلك فلا تتزعزع ثقته فيه على الاطلاق وإذا ما ألقى على الورق بالجمل التى تحضر فى ذهنه فالفكرة سوف تأتى وينتظرها «كانت الأفكار ستحضرنى»، غير أن تلك الأفكار فى الواقع قد تأتى وقد لا تأتى وتراه يعترف بذلك» (٤٤). ويفصح «فلوبير» فى ذكرياته، بأنه لايتوقع خيرا من جانب الناس فلن تدهشه أية خيانة أو فعل دنيء.

. وإذا كان «فلوبير» قد أمعن فى استخدام الأسلوب، وانساق وراء الكلمات وسحرها، وراء الانفصال والعزلة، فانه استحق بحله (الجمالى) لعنة

«سارتر» والذى قال : «وقد لا يكون فلوبير سوى خنزير غير راض» .(٤٥)

وكان هذا هو مصير «بودلير» ، عكس ما كان بالنسبة «اجينيه» الذى خصه بالمدح دون سواه، «فقد كان «سارتر» واحدا من هؤلاء الذين اعتبروا جينيه الشخص مثلا بحياته النموذجية. كشيء يعلو على كل أعماله المعروفه. وقد يكون وقوفنا عند كتاباته نفسها يجعلنا نتوقع هذا النمط من الحياة، ولكن سوف يكون البرهان السريع الواضح أن هذه الدراسة الضخمة ليست عن «جان جينيه» ، بل بالأحرى عن بناء فلسفي متقن أقامه «سارتر» الذى عبر باسمه واستعار كلماته وشاركه في أحداث حياته» (٤٦) وإن كان هذا لا يبرر موقف «سارتر» من جينيه الذى سوف نعود إليه مرة آخرى فى هذا الفصل.

لقد كانت العزلة والخلاص بالفن من أهم انشغالات «سارتر» فى الفترة الأولى من حياته الأدبية والفكرية، وقد ظهرت أحيانا فى الفترة المتقدمة، سواء فى صورة دراسات : (جان جينيه) أو مسرحية : (الأبواب الموصدة) . وكان «سارتر» فى تلك الفترة لم يخط خطواته تجاه الالتزام، والحرية المسئولة، فقد كانت قصصه القصيرة، «والغثيان» ، وغيرها (مما أشرنا إليه) ليست إلا تحريا واكتشافا لهذه الحرية فى ثوبها المجانى.

ولذا فإننا نجد استقامة فى تعامل «سارتر» مع الحل الجمالى، (أو الحرية المجانية) ، فى قصصه القصيرة وفى الغثيان، ودراساته التى جاءت قبل الحرب (عن موررياك، باسوس، وفوكنر، كامو..) . أما فى «بودلير» و«فلوبير» نجده يدين الحل الجمالى، فالكتاب الأول «بودلير» جاء فى العام الذى أصدر فيه «ما الأدب» ، والثانى (فلوبير) كان من كتاباته المتأخرة، ولذا كان «سارتر» قد تحول عن الخلاص بالفن، إلى الحرية المسئولة، واتجه إلى الاقتراب، ثم الالتصاق بالماركسية. أما فى (الأبواب الموصدة) فإن «سارتر» نجده لم يتخلص

بعد من (الحل الجمالى) ومن تكريس العزلة، رغم أن المسرحية تأتى بعد (الذباب) التى كانت بداية المسئولية (الذباب ١٩٤٣، الأبواب الموصدة ١٩٤٤) ولكن جان جينيه كوميديا وشهيداً (١٩٥٢) يأتى وسط دعوة «سارتر» إلى الالتزام والحرية المسئولة، كنشاز (وينبع عن هوس «سارتر» الخاص) ـ وسوف نعود إلى مناقشة هذه النقاط مرة أخرى .

(٢) الحرية وأدب المواقف

أ) الحرية بين السلب والايجاب

ظهرت أفكار «سارتر» عن الحرية، كعنصر حيوى فى الأدب، بداية، فى التحديد السالب للحرية والأخلاق الوجودية. فـ (هيلبر)، (ماثيو دولار) بطلان يملكان نوعا من الثورة السالبة، فقد فعلا كما فعل (بودلير) فى ثورته على المجتمع البوراجوازى، «لكنهما أخفقا كما أخفق بودلير فى مواصلة الثورة حتى النهاية»[٤٧] فقد آراد «هيلبر» أن يطلق النار كيفما اتفق على كل من يقابله. ووقف «بودلير فى مواجهة شريعة السوق فى المجتمع البورجوازى، ولكن كلا منهما لم يكن يعرف ـ بحق ـ أن عمله هذا عملا مجانيا أو (بالأحرى) عملا زائفا، ولذا أخفقا ولم يسعهما الاستمرار.

وتجسد المفهوم السلبى فى موقف (فلوبير) «الذى يندمج فى طبقته بنفس الطريقة التى يفضح بها عيوبها»[٤٨] والذى إنتقده «سارتر» بعنف، وفى طفولة زعيم، ذلك أن (جوستاف فلوبير)، «ك ليوسين Lucien فى طفولة زعيم Childhood Of Leader وجد أنه كما لو كان مترقبا من الآخرين، والفرق هو أنه لم يكن فى مستوى هذا الترقب ولذا فهو اختار السلب بحمق واضح، إختار الغياب لكى ينهمك فى حلمه أفضل من الالتزام بالفعل المعقول، لكى يصير لاواقعيا» [٤٩]

فالحرية تتجلى «لسارتر» فى صورتين، صورة سالبة، كما هى عند «بودلير» و«جينيه»، و«فلوبير»، وصورة ايجابية يمثلها «سارتر» بعد أن انخرط فى المقاومة.

ويبدو الجانب السالب من الحرية والاختيار طريقا للانسان الذى يفر من

قدره مستنجدا بـ (نظر الآخرين) «بأن يطلب اليهم أن يحلوا محل تبرير داخلى» (٥٠) وذلك يتضح فى أبطاله الماسوشيين فى قصصه القصيرة. وفى مسرحية(الأبواب الموصدة) إذ تصرح «ايناس» بأنها خبيثة، وأن هذا يعنى أنها بحاجة إلى عذاب الآخرين، وفى قصة (صميمية) تترك «الولو» مصيرها يقرر بواسطة الآخرين، فمثلا فى ريريت Rirette التى تنصحها بالفرار مع عشيقها «بيير Pierre» فقضت معظم الوقت الذى تستغرقه القصة فى محاولة تجنب اللحظة التى عليها أن تتخذ فيها القرار» (٥١)

أما الفهم الايجابى للحرية فهو يتمثل فى شخصيات المواقف عند «سارتر» ر... كان فهمه للحرية فى هذا المجال يحمل تناقضا حاداً فى داخله.

فقد صور سارتر اعتناق ليوسين فلوربيه Lucien Fleurier فى (طفولة زعيم Chidood of Leader L,Enfance d,un chef لأيديولوجيا الفاشية Fas- cist Ideology بأنه فعل حر Free Action رغم أن هذا الإختيار قد هيأته واعدته للقيام به الطبقة الإجتماعية التى ينتمى إليها» (٥١)

وإذا كان فعل الحرية يجب ألا يكون فى مواجهة البشرية، فإن وصف اختيار جانب الفاشية بأنه فعل حر من الأمور المتناقضة، كما أن اعداد الطبقة التى ينتمى إليها (ليوسين فلوربيه) له مما يجعل الحرية تنتفى عن هذا الفعل. ولكن هذا الفهم الخاص للحرية يتكرر لدى «سارتر» ، فيكتب عن «جينيه»

«واختيار «جينيه» بأن يكون شاعرا، الأمر الذى جعل حياته تتغير لم يأت بشئ جديد، فانه يؤكد مرة أخرى إختياره الأصيل Original choice ، فقد قرر أن يكون ما قد أرادوه له He had decided to be what they had made of him ففى كدّه من أجل أن يكون لصا أدرك أنه أصبح حالما، ولكن إرادته

الأصيلة فى تقليد نفسه كلية لم تتغير، فمنذ وجد الحالم، وهو يؤكد على وجوده، وسوف يكون اللص الذى أصبح شاعراً»، (٥٣) فجينيه يريد ما أراده له غيره و ويقبل فى غبطة المصير الذى حدده له، وحاول أن يتطابق مع الفكرة التى أرادها الناس له (٥٤)

لقد أراد (جينيه) أن يكون لصا فى كل وقت، وشريرا أيضا، وعندما إختار الشعر كان يرى أنه «هذا الفعل المفاجئ الذى يشبه بالنسبة له الطريق الأمثل لفعل الشر، وتدمير الوجود destroying being. وسوف يصبح شاعرا لأنه شرير He will be a poet because he is Evil»(٥٥)

وهنا نجد أن (جينيه) يشبه (فلوربيه)، فإختيار (جينيه) للشر يشبه إختيار الأخير (للفاشية) فكلاهما اختار ما أراده له الآخرون.

والجدير بالذكر، أيضا أن «بودلير» الذى نزع عنه مطلقه، وتغلغل فى أعماقه إحساس بالهجر والنبذ والحرمان، آراد أن يستغرق فى العزلة بأسلوبه الخاص، «وقد شعر بأنه انسان آخر عن طريق الكشف المفاجئ عن وجوده الفردى الخاص»،(٥٦) فلجأ إلى المخيلة التى تفكك وتحطم العالم كله لتخلق منه عالما جديداً بمقتضى قوانين تنبع من أعماق النفس، فقد كان (بودلير) يعتقد أنه ملعون، وموضوع على حدة، غير مفهوم، منفى فى كون يكتشف أنه فيه فريسة للبلاهة والخبث لدى الآخرين، مما جعله يلجأ إلى التميز والتفرد. ويبدو أنه من تناقضاته «ولد نموذج الانسان الذى أراد بودلير أن يكونه أو أن يظهره ـ قبل شئ فى الغندور أو الداندى Le dandy الذى يحقق فى نظره المساومة الوحيدة الممكنة فى الكرامة، بين الانسان وحده والمجتمع» (٥٧)

لقد أراد (بودلير) أيضا ما أراده له الآخرون، وعاش ما يمكن أن يسمى بحاله الانفصام Schizoid state، فقد كان يعيش حياة ممزقة بين رفضه للمجتمع البورجوازى، وقبوله لمواضعاته فى نفس الوقت، إذ يقول : «أما أنا الذى أحس أحياناً سخرية النبى فإننى أدرك أنى لن أعرف أبداً محبة الطبيب، ضائع فى هذا العالم القبيح، غارق بين الجماهير» (٥٨) فقد كان يرفض الموقف الاشتراكي، لأنه يجد فيه فجاجة وتسطيحاً للفن، والموقف البرجوازى المدعى أيضاًوالخاضع لشريعة السوق(٥٩). ولكنه انغمس فى العزلة التى اختارها له المجتمع البورجوازى.

لقد تعاطف «سارتر» مع «جينيه» ورأي فى اختيار «فلوربيه» للفاشية اختياراً حراً، فى نفس الوقت الذى وضع فيه دراسة عن المسألة الهيودية يدين فيها الفاشية، ويتعاطف مع بابلو إيبتا Paplo Ibbita ورفاقه فى مواجهة الفاشيين (الكتائبيين) في فى قصة (الجدار Le mur - (The Wall)) ويرفض فى نفس الوقت موقف «بودلير» الجمالى، فى البحث عن الحرية، فى العزلة والتفرد، وهو سلوك يشبه ـ إلى حد قريب ـ سلوك جينيه، فلماذا كان هذا التباين الواضح ؟

يكتب «موريس كرانستون» :

«الانسان مضطر أن يستنتج أن ما يعجب «سارتر» فى «جينيه» ليس هو شجاعته المحضة، أو ثقته الجنونية، أو قراره المحال من أن (أن يكون) إنه يعجب به لأنه ما أسماه (يوخارين البورجوازية)، الرجل الذى قوضّ المجمع الذى نبذه»(٦٠)

وإذا كان «سارتر» قد نسى فى دراسته عن «بودلير» أنه شاعر كبير، فانه

لم ينس ذلك بالنسبة لجينيه، وإن كان ما أثاره في «جينيه» أنه يكتب بصراحة كمجرم، وأنه كان بتأثيره المزعج على الجمهور البورجوازي، اليميني التفكير، يشيد وجوده «فقد اضطهد البورجوازيون ابن الحرام الصغير، وجعلوه ضحيتهم، ولكن الضحية تسدد لتعذيبهم أولا كلص، حيث أطلقوا عليه هذه التسمية، ثم بتأثير أشد كشاعر» (٦١) بينما بقي «بودلير» سلبياً، قد «قابل «سارتر» بين «بودلير» وبين نجاح «أندريه جيد» في اطلاقه ذاته من التعاليم المسيحية مع موافقة بودلير على القواعد الأخلاقية المعطاة من الآلهة Gods والرسل Prophits» (٦٢) في الوقت الذي جعل من نفسه إلهه الخاص.

وقد عارض «سارتر» موقف بودلير» أيضاً بموقف «جورج صاند»، و«هوجو» و«ماركس» و«برودون» و«ميشيليه»، وهم الكتاب التقدميون في القرن التاسع عشر الذين علموا الناس أن المستقبل يمكن التحكم فيه، وأن المجتمع يمكن تغييره للأحسن. لقد لعب «بودلير» بنرجسيته ومظهره، و(شيطانيته) الغبية لعبة المنتكسين الكاثوليكيين» (٦٣)

لقد كان جينيه ملفوظاً ومطارداً من المجتمع، ولذا انقلب على هذا المجتمع، ورفض قيمه، وعاداته فمارس أحط العادات، وسخر من مقدساته وآلهته، ولذا فضله «سارتر» على «بودلير» الذي اقتنع بالقيم البورجوازية والسياسة الرجعية للامبراطورية الثانية، «وكان كل ما يهم «بودلير» هو أن يكون مختلفاً» (٦٤). وقد كان «سارتر» يفضل أن يكون «بودلير» كاتباً اشتراكياً من الدرجة الثالثة عن أن يكون شاعراً غنائياً من الدرجة الأولى ــ على حد تعبير «فيليب تودى» ... فقد كان أهم اعتراض وجهه «سارتر» إليه هو عدم الالتزام ــ وبالتحديد الالتزام الاشتراكي.

لقد رفض بودلير الانخراط في عصره، فاستحق لعنة «سارتر» كما لعن في عصره، ونفس اللعنة التي حلت على «فلوبير» من «سارتر» الذي حمله «سارتر» مع الأخوين «جونكو» المسئولية عن «القمع الذي تلا حكومة الكومونة لأنهم لم يكتبوا حرفاً واحداً لمنعه» (٦٥)

إن النقد الذي وجهه «سارتر» إلى «بودلير» يمكن أن يوجه إلى «جينيه» رغم بعض الاختلافات بينهما، وهذا يوضح أن معيار «سارتر» لم يكن معياراً أدبياً، ذلك أن عدم اهتمامه بـ «بودلير» كشاعر أمر يجعل كتابه هذا لا يختلف كثيراً لو كان «بودلير» انساناً آخر غير ــ صاحب (أزهار الشر)، وفي نفس الوقت هو ليس معياراً سيكولوچيا ففكرة تعاطف «سارتر» مع الأيتام واللقطاء و(أولاد الزنا) ــ على حد ما يرى «كرانستون» ــ هي الأخرى تحتاج إلى كثير من الفحص والتدقيق فـ «بودلير» يتيم، و«جينيه» (ابن زنا)، والتشابه بين «سارتر» و«بودلير» أعمق منه بينه وبين «جينيه»، ولذا فإن المعيار يمكن أن يكون سياسياً، وإن كان لا يمكن الجزم بأنه اشتراكي، فـ «سارتر» يكفيه «أن يكون المرء ضد البورجوازية» (٦٦)

ولكن ــ حتى هذا المعيار ــ يجعل موقف «سارتر» يحوطه اللبس والغموض، فلابد أن يكون هذا التضاد مع البورجوازية حائزاً على درجة من التفضيل، حتى يروق لدى «سارتر»، وإن كان لا يبدد دهشة نقاده، إذ أثار هؤلاء إعجاب صاحب (ما الأدب؟ والأدب الملتزم...) بـ «جينيه».

(ب) الحرية والقدرية:

إذا كان «سارتر» قد وقع في اللبس والتناقض في تعامله مع «بودلير» و«جينيه» فانه في دراسته عن «فرانسوا مورياك Francois Mauriac» يبدو أكثر وضوحاً.

يكتب «سارتر» :

«... الرواية فعل، وليس من حق الروائي Novelist أن يتخلى عن ساحة الصراع، ويستقر على جبل آمنٍ مطمئناً كمتفرج يتأمل مصائب الحرب Fur-tunes of war» (٦٧) ذلك أن الروائي يعيش عصره وينخرط في مجتمعه ويعمل على تغييره.

لكن المستر «موریاك» «بتبنيه منحى شبه إلهي نحو شخصياته ينقض القاعدة الأولى للكتابة الروائية. وهو بحرمانه «تريز Thèresè» من حريتها ومعاملتها كمثال للكيفية التي تحل فيها النقمة الإلهية في الأنفس التي تبدو أبعد ما يكون عن ذلك يقف حائلا بينها وبين أن تكون حية، فالحرية التي تميز البشر في كل علاقاتهم يجب أن تحترم في الفن، وفي الحياة، والروائيون الجديرون بهذا الإسم هم الذين تعبر أعمالهم عن هذه الرؤية» (٦٨)

وينتقد «سارتر» «موریاك» من خلال تحليل دقيق لشخصية «تريز» متسائلا : ترى هل تكون «تريز» حرة؟ ويجيب بأنها ليست كذلك، قد تكون ساحرة وأخاذه، ولكنها تقع تحت سيطرةقدرية، فمفهوم «موریاك» عن القدر - في رأي «سارتر» - يتضمن أن كل ما يحدث إنما يقع تحت وطأة حتمية قدرية لا قبل لنا بها، وهذا ضد رأى «سارتر» في الرواية التي هي (فعل)، و(اكتشاف).

لقد جعل «موریاك» «تريز» حائرة حيرة مأساوية بين الباعث الذى يحرك فيها طبيعتها، وبين القدرية المتسلطة عليها، وتبدو المواجهة الحقيقية بين الحرية، ونفسها Freedom and Itself، ولذا فإن الحرية تسمم من منبعها الأصلى Is poisned at its very source(٦٩).

فالحرية هنا تسلب قيمتها ومغزاها، فالناس ـ في رأي «سارتر» أحرار بصورة كلية، أو ليسوا أحراراً بالمرة. وتجربة الحرية من أعظم التجارب الانسانية، وهذا ما يجعل كتابة السيد «مورياك» التي تسلب الحرية كل شيء، كتابة مستحيلة، لأن فرضه القدرية، يلغي امكانية الكتابة ـ التي هي تعبير عن الحرية ـ فمن «المستحيل كتابة رواية من وجهة نظر الله From the point of view of God لأن الله ميت Is deed» ، والتماسك الذي يأتي للأمور من وجهة نظره مستحيل الوصول إليه، وكل ما في وسع الروائي أن يقوم به هو إظهار تصور العقول للحرب التي تعم وتتخلل كل شيء، وإظهار ضياع عالم مات فيه الله. وفي وصف ردود فعل هذه العقول يمكن إظهار أن الانسان تتسلط عليه ظروف حياته دائماً، ولكنه رغم ذلك حر في أن يسلك تجاهها أي موقف يريد» (٧٠)

ولذا فإن «مورياك» الذي اعتقد أنه يكتب رواية عن حرية شخص ما، يبدو للوهلة الأولى كاتباً لقصة عن العبودية Story of Salvement . والمؤلف الذي أراد أن يقدم لنا مراحل الصعود الروحي Stages of a Spiritual Ascension أقر في مقدمته بأن «تريز» قادته إلى الجحيم» (٧١)

ويبدو اعتراض «سارتر» على مورياك أولا : في سيادة هذا الجو من الحتمية القدرية الذي تتحرك فيه الشخصيات، مما يجعل الحرية مستحيلة، بل والكتابة الروائية أيضاً.

ثانياً : أن مورياك يفرض وجهة نظر الله على شخصياته، ولما كان «سارتر» يرى أن «الله ليس فناناً، ولا السيد مورياك God is not an artist, neither is monsieur Mauriac» (٧٢) فإن هذا ضد كتابة الرواية. وهو يتسق مع كتابات «سارتر» اللاحقة التي تنتقد الذين استعبدوا لأى نوع من الجبرية أو

الحتمية(٧٣).

لقد أكد «سارتر» على أن «الانسان لن يكون حقاً انساناً إلا إذا أدرك جدة قدرد الشخصى، من غير لجوء إلى مهزلة الأوضاع والمسالك» (٧٤)

وأكد أيضاً على أنه يقيم فلسفة و جردية إلحادية (وذلك فى الوجودية مذهب انسانى) ولذا فإن نقده لـ «مورياك» الروائى الكاثوليكى ذا مغزى، لأنه كان يؤكد انفصال «سارتر» عن المنابع المسيحية للوجودية، فى حياته الأدبية المبكرة ـ ويؤكد على أن الحرية ـ إنما تقوم على أساس الانفصال عن كل القوى الخارجة على النطاق الانسانى، والمتسلطة عليه.

والجدير بالذكر أن «سارتر» الذى شن هجوماً عميقاً على القدرية ـ ضد «مورياك» يسقط فى حبائلها، ففى قصة (الجدار) والتى تتناول مصير ثلاثة من الجمهوريين الأسبان والذين حكم عليهم (الكتائبيون) بالاعدام نجد أنه بعد اعدام شخصين يعرض الكائبيون على الثالث (إبييتا) الابقاء على حياته لو كشف لهم عن المكان الذى يختبىء فيه «غرى». و«إبييتا» هو أكثر الثلاثة رباطة جأش، فقد كان مستعداً للموت، وتولته روح الفكاهة عندما طلبوا إليه ذلك الطلب، فأخبرهم ـ على سبيل السخرية ـ بأن زعيمه يختبىء فى المقابر، وهو يعتقد تمام الاعتقاد بأن (غرى) ليس هناك، ولكن يأتى إليه الكتائبيون ويطلقون سراحه، فقد مروا بالمقابر، ووجدوا زعيمه فى المقبرة فعلا وبعد أن بادلهم الرصاص أردوه قتيلا، وعندما يعلم «إبييتا» بهذا يقول: «وأخذ كل شىء يدور، ووجدتنى جالساً على الأرض: كنت أضحك بشدة حى أن الدموع طفرت إلى عينى» (٧٥)

ومن هذا تتضح القدرية فى أمرين، مصرع (غرى) الزعيم فى المقابر،

رغم أن هذا لم يكن ممكن الحدوث، ولم يكن ممكناً وجوده فى ذلك المكان بالمرة ـ هذا أولا ـ ، وثانياً : فى إفلات «إيبيتا» من الاعدام رغم أن هذا لم يكن من الأمور الممكنة الحدوث.

ولعل هذا يوضح تناقضاً لدى «سارتر»، حيث يصب جام نقده على «مورياك» لنفس السبب الذى قادته إليه قصة (الجدار).

جـ) الأدب، والمواقف :

يكتب (فيليب تودى) : «من الحتمى والضرورى أن نبحث فى مؤلفات «سارتر» عن نجاح الأدب الملتزم، ومن الممكن أن تقدم مسرحياته، خاصة «سجناء الطونا Les Sèquestrès d' Altona»، النماذج المثلى لكيفية وضع نظرياته موضع التطبيق» (٧٦)

فإذا كان «سارتر» قدر أى أن الأدب أداة لتغيير العالم والأوضاع الاجتماعية، فإنه مما يجدر ذكره، أن «الدراما Drama هى الوسيلة المفضة لدى «سارتر» للتعبير عن الالتزام فى الأدب، من أجل تغيير وضع الانسان الاجتماعى، ومفهومه عن الحياة».

فالرواية تصل إلى القارىء منفرداً، ومعزولا «وذلك عبر قراءته لها» ولكن بالنسبة للمسرحية فإنها تجعل الاتصال مباشراً مشخصاً مع المجموعات. وخلال سنوات الحرب، وجد «سارتر» فى المسرح طريقة الحديث المباشر مع هؤلاء الذين عاشوا معه نفس الموقف ونفس الكرب، ونفس الأمل The same hope وسبب آخر يجذب «سارتر» للمسرح، هو حاجة «سارتر» إلى الفعل المؤثر السريع الذى يفوق نظيره فى الرواية، وذلك بالرجوع إلى مشاهد محدودة تساعد على الفهم بشكل أفضل» (٧٧)

فالانسان الحر لدى «سارتر» يوجد في موقف، ويعتبر المسرح أفضل الأدوات التي استعملها «سارتر» لتصوير الموقف، وشخصيات «سارتر» تعبر عن الاختيار الحر الأصيل، لأنه يرى من واجب الكاتب المسرحي اختيار الموقف الذي يعبر أكثر عن سواه عما يشغله من مسائل، ويقدمه للجمهور بوصفه مسألة معروضة على بعض الحريات» (٧٨)

ويتضح هذا الاختيار عندما يصوغ «سارتر» شخصية «أورست Orstes» متكئاً على الأسطورة الإغريقية في بنائه موقف مسرحي معاصر، ومدخلاتعديلات دقيقة على الأسطورة التي تختلف عن كل من تناولوا الأسطورة، سواء من اليونانيين أو المعاصرين والمحدثين، مؤكداً على الموقف الوجودي، والمعبر عن الحرية.

وتبدو مسرحية (الذباب Les Mouches) تأكيداً لمفهوم «سارتر» عن الحرية الذي صاغه في دراسته عن (فرانسوا مورياك) في مواجهة القدرية، فأورست يخلص المدينة من العذاب الذي ترسف فيه معلناً أن هذه هي مشيئة الحياة، أن يعيش الناس في حرية. ويخلصها أيضاً من القدرية.

«يقول «جوبيتر» : الحق إن هذا كان متوقعاً يا أورست، كان لابد لرجل من أن يأتي ليعلن غروبي، أفهذا أنت ؟ من الذي يمكن أن يصدق هذا، أمس لدى رؤية وجهك الأنثوي» (٧٩)

واختيار «سارتر» للموقف هنا : اختيار متعمد، أراد به أن ينقسم البشرية إلى أبطال، وبقية الجنس البشري، كما أن الكرْب الذي يحيط بأورست، كرْب «ميتافزيقي».

والجدير بالذكر أن (الذباب) تصدر من نفس المصدر الذي صدرت عنه

مسرحية «شكسبير» هاملت Hamlet ولذا نجد تشابهاً بين كل من «هاملت» و«أورست» - في التردد في اتخاذ القرار، ولكن «أورست» يحسم الأمر، فلا يطول تردده ويتخذ القرار متحملا مسئوليته، ولا يتطرق إليه الندم، لأن الذى يندم هو الذى يرتكب إثماً، بينما «أورست» يعتبر مخلصاً، ومحرراً، بينما في ـ «هاملت» ـ نجد أن تردده، يؤدى به إلى الموت غيلة» (٨٠)

وإذا كانت مسرحية «الذباب» التى كتبت ومثلت أثناء الحرب أول عمل مسرحى لسارتر يشهد تحوله الجنينى من الحرية الفارغة والمجانية التى ترى الخلاص فى الفن، إلى المسئولية، فإن مسرحية «المومس الفاضلة The Re-spectful prostitute» تصور لنا «ليزى» العاهرة الفاضلة التى ترى أثناء ركوبها القطار رجلا أبيض يقتل زنجياً. ولكن ابن الرجل الأبيض «فريد Fred» يقضى الليل معها لكى يدفعها إلى أن تقول فى شهادتها أن الزنجى Negro حاول أن يغتصبها Rape her وأن الرجل الأبيض «توماس كلارك Thomas Clarke» رماه بالرصاص أثناء دفاعه عنها. ولكن «ليزى Lizzie» ترفض، لكن البوليس يهددها بالقبض عليها بتهمة البغاء إذا لم تنفذ رغبة (ابن العم الأبيض). ويأتى السناتور كلارك Senator Clark والد الرجل الأبيض (توماس كلارك) ويقنعها بأن الأمة الأمريكية فى حاجة إليه. وأن الحقيقة والعدل فى جانب الناس المحترمين ويقول لها : أتظنين أن مدينة بكاملها تخطىء بمن فيها من رهبان وخوارنة وأطباء ومحامين وفنانين ورئيس بلديتها ومساعديه وجمعياتها الخيرية، بل ويذهب إلى أبعد من ذلك، فهو يعترف بالوقائع ولكنه يتذرع لكى يخطئها بالفائدة الاجتماعية التى تصبح عنده الوازع الأساسى لهذه الأخلاقية المنافقة، وتقع ليزى، مخدوعة بالأساطير الأمريكية، ومرة أخرى عندما يقتل «فريد» زنجياً لاذ بحمامها فإنها لا تستطيع أن تفقد ثقتها بالأساطير الأمريكية

American Myths وتنتهى المسرحية، و«فريد» يعدها بأن يكون أحد روادها الدائمين» (٨١)

لقد أقامت البورجوازية القوانين، ولكن لا لتطبق عليها، بل لتطبق على الضعفاء، ففى المجتمع الطبقى تسود شريعة الغاب أيضاً، ويصبح موت زنجيين لا يساوى توجيه اتهام إلى رجل أبيض، لأن الجميع سوف يقفون معه، ولا جدوى من شهادة «ليزى» لأنها سوف تجنى من ورائها اتهامها هى والقبض عليها بتهمة (البغاء)، وجميع الطوائف والأفراد المحترمين سوف يقفون مع (توماس كلارك).

ولذا ترضخ «ليزى» ، ويصير الزنجى القتيل ـ مجرماً وقتيلاً، أما الأبيض، الذى يعد «ليزى» لقاء تزييف الحقيقة بأن يكون زبوناً دائماً لها، فهو الذى زاد عن شرفها. فى هذا المجتمع ينقلب الوضع، المجرم يتحول إلى شريف، والبرىء إلى مجرم.

ويبلغ هجوم «سارتر» على القيم الغربية مداه فى (سجناء الطونا)، وهى مسرحية تعكس موضوع التعذيب فى المعسكرات النازية، والتعذيب الذى كان يقوم به الاستعماريون الفرنسيون فى الجزائر. فـ «فرانز» ، الضابط فى جيش النازى متجه إلى الجنون، ووالده يخفى حقيقة أنه مازال حياً، وهو ـ أى الأب ـ فى تعامله التجارى يلعب اللعبة الرابحة وحسب. ويريد استعباد كافة أبنائه.

والمسرحية شديدة التعقيد، إذ نواجه فيها بعلاقة جنسية بين «فرانز» وأخته التى تستطيع التفاهم معه، وهو ـ أى «فرانز» ـ يرفض لقاء والده الذى يلهث وراء اللقاء، ويكرر رجاءه، ثم افتتان زوجة أخيه به. وأخيراً عزلته التى تجعله يعيش فى عالم أبعد ما يكون عن الواقع.

لقد علم الأب أنه محكوم عليه بالموت بعد ستة أشهر لمرضه بالسرطان، وحتى لا يكون «فرانز Franz» وحيداً فإنه يحاول فرض بقاء ابنه «فرنر Werner» وزوجته «جوهانا» في المنزل، الذى يبلغ عدد حجراته «اثنتان وثلاثون حجرة» ، وتنفجر جوهانا لأنها تحس أن البيت يفرض نفسه عليهم ويؤكد ذلك الأب.

وتتعقد المسرحية حتى تصل فى النهاية إلى انتحار الأب، و«فرانز» معاً. وتصعد «لينى» أخت «فرانز» لتحل محله فى غرفته، وتنطلق «جوهانا» مع فرنر» .

وفى هذه المسرحية تواجه بأنواع من القسوة، والشر وسوء الطوية، والتعذيب، والرغبة فى التملك، والمكسب الذى يساوى خسارة كل شيء. والتعقيد الموجود فى هذه المسرحية يوحى بأن الحرية ـ كما يرى «سارتر» ـ لا يمكن تناولها فى خفة، وأن العمل الفنى يعبر عن تعقد وغنى الحياة كما أنه يوصل الأفكار اليسارية (٨٢) .

إن السجين لا يمكن أن يشارك فى علاقة انسانية. فالأب، أعظم المسجونين قانونه الأخلاقى يتسم بميكافيلية تبرر الوسيلة بالغاية. والعالم الانسانى يسيطر فيه القوى، ويرضخ الضعيف، وفرانز أيضاً لا يستطيع ـ بوصفه سجيناً ـ إقامة علاقة انسانية، والعلاقة التى أقامها مع «لبنى» علاقة آثمة، وكل ما يمكن أن يفعله هو أو أبوه، هو التحرر من عبء الوجود الثقيل الذى ينوء بكلكله عليهما من جراء جرائمهما هو التحرر من الوجود ـ (الانتحار) .

لقد كانت هذه المسرحية تتوجياً لالتزام «سارتر» السياسى، بتحليله الدقيق

لشخصية «الأب» ـ الرأسمالى الجشع، و«فرانز» الضابط بجيش النازى وكانت حسماً لموقف «سارتر» الذى كان قبل «سجناء الطونا» ببضع سنوات ـ وموقف الشيوعيين منه إثر عرض مسرحيته (الأيدى القذرة Les mains sales).

لقد كتبت جريدة «لومانتيه L' Humantie فى ١٩٤٨/٧/٤ ـ بعد هذه المسرحية [٨٢] عن «سارتر» ـ بأنه «يكتب كمأجور من فئة قرش لكل سطر، وبأنه يعمل قواداً لشعور العداء للشيوعية لدى البورجوازية»[٨٤]

وقد نفى «سارتر» أن القصد من «الأيدى القذرة» هو نقد الحزب الشيوعى، كما رفض إعادة عرضها مرات بحجة أن ذلك لن يؤدى إلا إلى زيادة حدة الحرب الباردة، وقد كان هذا إحساساً منه بالذنب تجاه قيامه بتأليف هذه المسرحية. وإن قراءة المسرحية توحى، خاصة بالنظر إلى ما حدث لـ (هودرر Hoederer) بأنها تنطوى على إدانة للحزب الشيوعى فى سلوكه للتملص من الأشخاص الذين يبذلون الجهد فى خدمة الحزب.

وتنهض المسرحية على «أن إيمان «لويس Louis» سنة ١٩٤٣ بخطأ اللجوء إلى التحالف مع البنتاجون Pentagone كان عميقاً إلى حد جعله ينظم أمر قتل «هودرر» لأنه تجرأ على اقتراح ذلك. ولكن اعتقاده هذا يزول فى غمضة عين عندما تصل الأوامر من (موسكو) فتحول نقمة «لويس الخلقية» فجأة إلى «هوجو Hugo» حليفه السابق ومخلب القط Cat's paw فى العملية. لكن الأذى كان قد وقع، وأصبح «هودرر ميتاً» [٨٥]

وفى هذا الموقف يدين «سارتر» أولا: التصفية الجسدية للمعارضين فى الحزب لأنه من المفروض أن يتم اقناعهم بالحوار، لا بالاغتيال.

ثانياً : تبعية الحزب لموسكو، وتصرف أعضائه كما لو كانوا تروساً في أيدى قادة الكرملين وذلك في فترة سيادة «الستالينية» .

ورغم أن «سارتر» حاول أن يخفف من أثر المسرحية بمنع عرضها أو اعتراضه على التصرف في النص الذى تم عند عرضها في (نيويورك) تحت عنوان (القفازات الحمراء Red Gloves) فإن مغزاها لا يزال في مواجهة الشيوعية. وقد اضطر «سارتر» إلى تأليف مسرحية جديدة هي «نيكراسوف Nekrassov» وهى ملهاة ساخرة من الغربيين المتعصبين للحرب الباردة ممن يستغلون المهاجرين الروس لإثارة الجماهير ضد الشيوعية، وقد كانت المسرحية محاولة لإعادة الجسور مع الماركسية والحزب الشيوعي، وإن كانت من الناحية الفنية أدنى مستوى من «الأيدى القذرة» .

وإذا كانت «الأيدى القذرة» قد أثارت ضجة اضطرته إلى تأليف (نيكراسوف) لتلاشي الأثر الضار لها، فإن (الدوامة) وهى سيناريو فيلم لم ينتج رغم نشره بالفرنسية والانجليزية، فقد كانت (أى الدوامة) بمثابة المقدمة (للأيدى القذرة)، فقد كان الصراع بين «جان Jean» الاشتراكى، وبين «لموسين» البورجوازى المسالم يشبه الاختلاف بين «هودرر» و«هوجو» وإن كان الموقف في الدوامة أقل حدة. «وهناك فقرة في السيناريو تصور مسبقاً عقدة «الأيدى القذرة» . إن «جان» يقرر أن الضرورة السياسية تقتضيه أن يعدم «بنجا» الذى يتهم بالخيانة وإن كان ليس هناك أى دليل، فتقرر اللجنة اعدام «بنجا» ويجرى اقتراع فيقع عبء تنفيذ الاعدام على «لوسين». وعلى أية حال يعفيه «جان» من هذا الواجب ويطلق النار بنفسه على «بنجا» وعندما كان «بنجا» يجود بأنفاسه يعلن أنه برىء، وسرعان ما ينكشف بعد ها أنه برىء » (٨٦)

ورغم التشابه بين السيناريو وبين مسرحية (الأيدى القذرة) إلا أنه لم يثر أية ضجة، ربما لأن العرض المسرحى، أو السينمائى يجتذب الجمهور بقدر أكبر، ويكون أكثر حياة وإثارة.

ولعله يكون من المهم فى هذا المجال أن نتذكر، ما رآه «سارتر» عند نقد المسرح البورجوازى فى محاضرة ألقاها فى السربون عام ١٩٦٠، إذ قال :

«الوجود المسرحى، صورة حركات، وصورة فعل، والفعل الدرامى Dramatic action هو فعل الشخصيات The action of characters. والفعل فى الشعور الحقيقى بالعالم، وذلك بالشخصيات وليس بصور الشخصيات على المسرح، بل بصورة الفعل، وإذا نشد انسان ما تعريفاً للمسرح، إننا نسأله ما هو الفعل؟ لأن المسرح لا يمثل شيئاً سوى الفعل Because the theatre can represent nothing, but the act» (٨٧)

إن المسرح فعل، والكاتب لابد أن يكون معبراً عن موقف

وفى مسرحية «الشيطان والرحمن Le Diable et la Bon Dieu» عبر «سارتر» عن موقفه من الثورة، فقد اكتشف «جوتز Goetz» أن (الخير) فى جو الصراع الذى يعم ألمانيا فى القرن السادس عشر ذو نتائج لا تقل عن (الشر) وهو إذ يقدم متبعاً الاحسان المسيحى أراضيه للفقراء، فإن النتيجة تكون اشعال ثورة سابقة لأوانها فى ألمانيا. وعندما أخفقت تلك الثورة، وبدا أن جيش الفلاحين يكاد يباد عن بكرة أبيه، فإن «جوتز» يدرك أن المحاولات الفردية المنعزلة من أجل تحسين وضع الانسان محكوم عليها بالاخفاق وأن الحل فى عمل جماعى يشترك فيه الجميع» (٨٨).

وهنا يتطور موقف «سارتر» فى اتجاه الـ (نحن) بعمق، ويقدم القيم

الجماعية فى صورة جذابة.

هذا، ولكن المسرحية تحتمل أكثر من ذلك بكثير، فهناك التشابه بين «جوتز» وبين «جان جينيه»، فكلاهما أراد أن يدرك الحرية عن طريق الشر المطلق، وإن كان «جوتز» أراد عندما فشل فى ادراك ذلك، أن يقلب قطعة النقط على الوجه الآخر مكرساً نفسه لتحقق الخير المطلق، ولكن هذا أيضاً لم يكن ممكناً. فيضع «جوتز» نفسه فى خدمة «ناستى Nasty» الذى يبغضه ويزدريه، فعندما يرفض أحد الضباط إطاعة الأوامر فإن «جوتز» يقتله بطعنة، ويكون موقفه أكثر واقعية، إذ يتخلى عن الشر المطلق، والخير المطلق، ويطأطئ للواقع ـ عكس موقف «جينيه» الذى كرس نفسه لادراك الحرية عن طريق الشر المطلق، ويتضح ذلك من الحوار الآتى بين (جوتز) وضابط من ضباطه:

جوتز : اقترب لقد عيننى ناستى زعيماً وقائداً، هل تطيعوننى؟

ضابط : بل أفضل الموت

جوتز : مت إذن يا أخى (يطعنه). أما أنتم فانصتوا، إننى أتولى قيادتكم ضد رغبتى ولكننى لن أتركها. صدقونى، لو سنحت الفرصة لكسب هذه الحرية فسوف أكسبها. أعلنوا الآن أننى سأشنق كل جندى يحاول الهرب من الجيش. أريد ضبطاً كاملا لكل القوات والأسلحة والمؤمن. رؤوسكم رهن مسئولياتكم عن كل شيء. سنكون واثقين من النصر عندما يخافنى رجالكم أكثر مما يخافون العدو ـ (يريدون أن يتكلموا).. كلا، ولا كلمة اذهبوا. غداً تعرفون ما أنتوى، (يخرجون). (يدفع جوتز الجثة بقدمه). بدأ حكم الانسان بداية طيبة. هيا سأكون يا ناستى جلاداً أو جزاراً.(٨٩)

عند المقارنة بين (الشيطان والرحمن)، و(الأيدى القذرة) يرى فيليب تودى : أن «جوتز» هنا مثل «هودرر» يرى أن كل الوسائل صالحة طالما أنها تخدم قضية الثورة، ويتخلّى عن محاولته الشبيهة بمحاولة «هوجو» فى تغيير العالم مع الإبقاء على يديه نظيفتين» (٩٠) فقد فشل فى فرض الخير عن طريق السلام.

ولكننا نرى أن «جوتز» أقرب إلى «لويس» فى (الأيدى القذرة) الذى يرى التخلص من كل معارض بالتصفية الجسدية، ويمنع الرأى الآخر... (ولا كلمة). سأكون يا ناستى جلادا وجزاراً. وإنه (أى جوتز) يأتمر بأمر «ناستى».

والجدير بالملاحظة هنا، هو التناقض الذى يقع فيه «سارتر»، فما أدان به (لويس) والحزب فى (الأيدى القذرة) يبرره ويحاول أن يجعله مقنعاً نتيجة لتعاطفه مع (جوتز) فى نهاية المسرحية، وأساساً مع (ناستى).

بل وما كان رآه ميزة خاصة بـ «جينيه» بادراك الحرية عن طريق الشر المطلق يجعل «جوتز» يفشل فى الوصول إليه، ويحاول أن يجرب عكس ذلك تماماً، بأن يقلب وجه العملة، أى الوصول إلى الحرية بالخير المطلق، فيقتل أيضاً، ويعمل من أجل المجموع ولكن فى عزلة وحيداً مع السماء الفارغة، ويقتل لأن فى القتل يكمن الصالح العام.

ويخيف الجنود لأنه لا توجد وسيلة أخرى لكسب محبتهم، تلك كلمات «جوتز» الأخيرة والتى ترى أنه لكى يكون واقعياً، فإنه يجب أن يتحول إلى جزار وجلاد، ولكى يحقق صالح الناس، يجب أن يخيفهم، ويرعبهم، بمعنى أنه لا لقاء بين الخير المطلق والخير فى الواقع.

لقد صارت الحرية إذن شيئاً آخر غير ماكانت عليه فى (الغثيان) فقد

صارت واقعية ومخضبة بالدماء، ولم تعد مجرد تمرد، أو ثورة في مواجهة القدرية، بل صارت لصيقة بالحياة اليومية. فمسرح «سارتر» (يقدم صورة عن الانسان كموجود في عملية صيرورة مستمرة، لأنه هو ما يفعله Because he is what he does» (٩١) وهو ملتصق بالعصر، فبدلا من أن يسمو على الأحداث، كما فعل «مارسيل»، كان «سارتر» «أشد التصاقاً بالبيئة» (٩٢) وهو لم يصور نماذج كلاسيكية أو تاريخية، بل هو يصور مواقف، والأزمة في هذه المواقف ليست أزمة أحداث بل أزمة أفكار، (أي أن المسرحية لا تحتوى على عدد من الأحداث الدرامية المتيسرة التي تهزّ وجدان المفرج، بل تصور موقفاً تجمعت خيوطه على نحو يجعل منه أزمة من أزمات السلوك البشرى... قل أزمة ضمير، أو أزمة مصير، أو أزمة قضية» (٩٣)

ورغم أن «سارتر» قد شيد في مسرحياته المواقف التي تركز على حيوية الفعل الانساني، فإنه في عالمه الروائي، لم يكن على نفس المستوى الذى وصل فيه في مسرحياته، ولعل اهتمام «سارتر» بالمسرح هو الذى جعله يتطور من خلاله، كما أنه كان الوسيلة المحببة لديه، كما ذكرنا ذلك من قبل.

ولذا فقد كان عالمه الروائي محل انتقادات عديدة، رغم كونه ـ لا يخرج في التحليل الأخير ـ عن كونه جزءاً من عالم «سارتر» العريض. **وأولى هذه الانتقادات**(٩٤) : أن «سارتر» يراقب الانسان ويحلله، يعرض كل الحقيقة الانسانية، حتى التي تغضى عنها الحشمة. فنحن نجد أن (دانيال) ـ في «دروب الحرية Ways of Freedom» لوطياً، كما نجد أن (بول هيلبر) في «إيروسترات» يتسلى بمشاهدة امرأة ساقطة (ثقيلة بما فيه الكفاية) ـ هي «رينيه» وهي تمشى عارية أمامه ممارساً نوعاً من السادية، فقد كان «سارتر» يرى أن من واجبه «كطبيب للنفوس» ألا يهمل شيئاً بالمرة ـ على حد قول (البيريس).

وثاني هذه الانتقادات : أنه لم يكن يريد أن يخفى شيئاً من مصائب الانسان بحجة الدقة والصراحة، وثالثها : هي أن «سارتر» لا يقتصر على الوصف، بل

يحكم ويهدف إلى الايحاء بطرق للسلوك وقواعد، وهو بذلك يفضى إلى اقامة مقاييس أخلاقية ليست هي مقاييس المجتمع الذى يحيط به، مما جعل الكنيسة الكاثوليكية تضع أعماله على لائحة (المحرّم).

لقد جعل «سارتر» من أدبه وعاءً يصب فيه فلسفته، فأدار حواره الفلسفى على خشبة المسرح من خلال الشخصيات المسرحية. وجعل شخصيات رواياته فى مواقفها تدير حواراً من أجل الايحاء بما ينبغى أن يكون، ولذا كان يختارها شخصيات متنوعة. ففى (دروب الحرية) نجد (برونيه) شيوعياً و(دانيال) الملحد لوطياً، والذى اراد أن يكون لوطياً مثل كون شجرة البلوط شجرة بلوط، و«ماثيو» العاقل الذى يقف بين طبيعة «دانيال» الملحدة الساقطة بقصد، وطبيعة «برونيه» الملتزمة بشكل سطحى، والذى يقع تحت وطأة الاختيار بينهما، وقد رأته «إيريس موردخ» ممثلا لسارتر نفسه [٩٥] واعترض على ذلك «موريس كرانستون» كما أكد أن لا درب من دروب الحرية التى يسلكها الأشخاص العديدون فى الرواية هو الطريق الصحيح [٩٦].

إذا كان «سارتر» قد وجد فى «جينيه» موضوعه المثالى الذى غرق فيه حتى النهاية، مؤكداً الحرية عن طريق الشر، حيث وضع الكتاب فى قالب هيجلى Heglian Mode ليكون معبراً عن الحرية الديالكتيكية من الناحية الشكلية على الأقل [٩٧]. فإن مسرحيات «سارتر» جاءت مؤكدة لاندراج الكاتب فى العالم والتزامه بعصره وواقعه الاجتماعى، بكل ما فيه من تعقيدات، والعمل على تغيير هذا الواقع، وذلك كما اتضح من موقف (أوريست) أو من النقد الحاد للمجتمع الغربى (فى المومس الفاضلة)، و«الشيطان والرحمن» التى تشق طريقاً واقعية للتغيير.. وغيرها.

المسرح فعل، والرواية عمل يتجه به الكاتب إلى جرية القارئ، والمضمون الرئيسى للعمل الأدبى هو ـ الحرية ـ

(٣) الصياغة، ومشكلة التوصيل

لقد كان «سارتر» فى أدبه، مشغولا بالدرجة الأولى بمحاولة إيجاد المعادل الفنى أو الأدبى لفلسفته، مما دعاه إلى التركيز على المضمون، إلا أنه لم يغفل تماماً المسائل الفنية فى العمل الأدبى، سواء فى نقده، أو رواياته ومسرحياته التى كانت بحق روايات ومسرحيات ذات مستوى فنى جيد.

وقد كانت أعمال «سارتر» محاولة لتقريب الفلسفة إلى أذهان جمهور أعرض، الجمهور غير المتفلسف، الجمهور الذى قد يرهقه «الوجود والعدم» أو «نقد العقل الديالكيكى»، ونحن نجد أن «سارتر» فى «الغثيان» يقدم عملا فنياً فى صورة يوميات (٩٨) وهى تمثل «أنطوان روكنتان» الذى تحلل من كل العلاقات من الأسرة والمهنة والأصدقاء، والأقارب، وتخطى العلاقات الاجتاعية، وقد كان انهيار «الشخصية» ـ هنا يعادل انهيار الاطار الاجتماعى الذى يضمها. فلم يرسم لنا «سارتر» شخصية تتطور مع الزمن، وأحداثاً تتكاثف حتى تصل فى النهاية إلى العقدة، فالحل، كما كان مألوفاً فى الأدب التقليدى، وإنما نواجه بانسان لا يمكن الإمساك بأى نوع من التطور الذى يعتريه، انسان غير تقليدى، يعيش حياة فارغة، تخلو من المعنى.

وهذا يعيدنا إلى أدب ما بين الحربين، حيث كانت أوروبا تعيش التمزق والتفسخ، فساد الأدب نوع من عدم التحدد، فى الشخصيات، والإحباط والفراغ فى المضمون...، وكأن «سارتر» إذ وقع تحت تأثير تلك الفترة فى «الغثيان» قد وقع بالتحديد تحت تأثير الشاعر (الإنجليزى ـ الأمريكى)، ت.س. اليوت T.S. Eliot صاحب الأرض الخراب The waste land وغيرها فلنستمع إلى إليوت يقول، على لسان «الفريد ج. بروفروك»، فى قصيدته «أغنية حب

ج. الفريد بروفبوك «Alfred, J., Porofrok song

«إنى أكبر.. أهرم... أكبر... وأهرم

سيأتى يوم أقلب فيه سراويلى.

هل ألقى بشعرى إلى الخلف، هل أجرؤ على تناول خوخة.

سوف ألبس بنطلوناً من الفانلة البيضاء، وأسير على الشاطىء..» (٩٩)

فما يقوم به «بوفروك» أشبه بمنولوج داخلى يناجى به نفسه، وهو نفس ما يقوم به «أنطوان روكنتان» (١٠٠) عندما، يقول عند السادسة مساءً، محدثاً نفسه... «لقد فهمت كل ما حدث لى منذ كانون الثانى. إن «الغثيان» لم يتركنى، ولا أحسب أنه سيتركنى بهذه السرعة، ولكنى لا أكابده بعد، فهو لم يعد مرضاً، ولا نوبة عارضة، إنه أنا..» (١٠١) ويوالى بعد ذلك وصفه لجذر الكستناء المنغرس فى الأرض، ووصفه الأشياء لمجرد قتل الوقت.

وقد كان التكتيك المستعمل فى «الرواية» مناسباً لما يريد أن يقوله «سارتر» من ناحية المضمون.

فأولا : «روكنتان» ليس شخصية روائية كاملة، وإنما هو «لا شخصية» ، أو بمعنى ما أنه انسان فى خضم الحياة الفارغة، ليست له طبيعة محددة مسبقاً، وإنما هو مشروع وحكاية «روكنتان» ، هى حكاية الانسان الفارغ الذى يبحث عن الامتلاء.

ثانياً : «روكنتان» متحلل من الروابط الاجتماعية، ولذا فالرواية بلا صراع اجتماعى وإن كان المغزى الذى تريد أن تقوله هو البحث عن مبرر للوجود، أى أن المشكلة ميتافزيقية، ولذا هو يلجأ إلى المذكرات، والمونولوج الداخلى.

ثالثًا : في فلسفة «سارتر» نراه يهتم بإعلاء شأن الانسان، ولذلك فإننا نجد أن «روكنتان» يرى الأشياء، الحجر، جذر شجرة الكستناء، البحر، العصفور، وغيرها بعيون انسانية، أى أنه يراها، ليست كأشياء، وإنما من خلال وعيه بها، وهذا عكس ما يراه «آلان روب جرييه» الذى يرى الأشياء كأشياء، والعلاقات بينها علاقات بين أشياء، وليست علاقات بين أنماط من الوعى بها كما هو عند «سارتر» لأن «جرييه» [١٠٢] ينطلق من فهم «لا انسانى» للأشياء، وقد كان أحد مآخذ «جرييه» على «سارتر» هو أن «سارتر» لا يرى الأشياء كما هى، وإنما كما تتجسد فى وعيه.

فـ «سارتر» فى تكنيكه الروائى (فى الغثيان) يستخدم الوصف، من أجل هدف آخر، هو توصيل مضمون انسانى.

ويبدو واضحًا تأثير فكرة الخلاص بالفن، (الحل الجمالى) على صياغة «سارتر» وأسلوبه، ورغم أن «دروب الحرية» تخطو إلى الأمام، نحو فهم اجتماعى للأدب، إلا أننا نجد أيضًا أن «ماثيو دولار» يبدو كشخصية غير نموذجية، فهو يبدو ممثلا لشخصية اللابطل، Anti Hero ، هو لا يقوم اطلاقا بفعل أو قول شيء ما يدل على الفطنة، ويظهرعبر المناقشتين أو الثلاث التى قام بها مع أخيه «جاك Jaeques» محاميًا تقليديًا ناجحًا يقصد به أن يكون مثلا آخر عن الخنزير البورجوازى Bourgeois Salaud ، المفكر السطحى ذى الآراء المتناقضة وغير المنسجمة» [١٠٣]

وكل شخصية قد تأتى أى شيء، لأن الشخصيات لدى «سارتر» ، بلا ماض، ولكنها ذات مستقبل، ومستقبلها لا تقرره قوى قدرية، كما هو عند «مورياك» ، وإنما هى التى تقرر ذلك، لأنها حرة، وبذا يمكن القول بأنها

نقيض «الشخصية» ـ بمعنى أنها لا يمكن التنبؤ بما عدا ما تقوم به وفق أى معايير مألوفة، سوا ء كانت دينية مسيحية (مثل موررياك) (أو محكومة باللا شعور، والطفولة (فرويد)، وهذا التكنيك يتسق مع ما يريد «سارتر» الإفصاح عنه.

وقد رأى «سارتر» أن «فن السرد ينطوى على نظرة الروائى المتيافزيقية» (١٠٤) ذلك أن القصة، كما تقول «سيمون ديڤوار S.D. Beavoir» «إذا قرئت بأمانة كانت معينة على كشف حجاب الوجود الذى ليس فى استطاعة أية أداة من أدوات التعبير الآخرى أن تأتى بما يساويه» (١٠٥)

والرواية، فى رأى سارتر مرآة، ولكنها المرآة التى تساعدنا على أن نخطو فوق حافتها، خارج نطاق التأملات Outside reflections لأن أشياء عالمنا، فى الواقع تبدو غيرها عند التأمل، والحدث الروائى ليس إلا وجوداً بلا اسم فلا شيء يمكن أن يتحدث عن الانسان وعن تطوره، لأن الانسان هو الذى يرى الأشياء، وليس العكس، والانسان يمكن رؤيته فى (موقف)، والموقف هنا موقف فكرى يحتاج إلى فعل، وليس مجرد حدث ضمن السرد الروائى أو القصصى (١٠٦).

فإذا كان «سارتر» قد استغنى عن الشخصيات المحددة مسبقاً، لأنه لا يؤمن بطبيعة انسانية ثابتة، فإنه أيضاً استغنى عن الحدث الذى يؤدى تشابكه مع أحداث آخرى إلى عقدة، وإنما استعاض عنه بالموقف.

وقد أخذ «سارتر» على «موررياك» سيره على منهج الاستيطان والتحليل النفسى، ورأى أن على كاتب القصة حين يستعين بوسائله من الكلمات أن ينصرف إلى التعمق فيما يكب، ويصور السمات المميزة لزمن يشبه الزمن

الحاضر الذى أعيش فيه، أنا القارئ، لأنه لو وقع فى ظنى أن أفعال البطل محددة سلفاً بالوراثة، أو بالمؤثرات الاجتماعية أو أية آلية آخرى فإن الزمن ينعكس مجراه على، ولا يبقى سواى: أقرأ واستمر فى قراءتى تجاه كتاب لا حركة فيه. (١٠٧)

ويؤكد «سارتر» هنا على أهمية أن يكون تنكيك الرواية، موحياً بمضمونها ومتسقاً معه، فإذا كان الانسان مشروعاً، وحراً، معنى ذلك أنه لا تحدده قوة أخرى، ويجب أن تكون الشخصيات حاضرة، وهى التى تتصرف فى مستقبلها، ولذا فإن الزمن يجب أن يكون معبراً عن الحاضر.

يتحدث «سارتر» عن صياغة «الغريب The outsider» لـ «كامو Ca-mus» فيقول «الجمل فى الغريب عبارة عن جزر The sentences in the out-sider are Islands، فنحن نقفز من جملة إلى جملة، ومن فراغ إلى فراغ، ومن أجل التأكيد على انفصال كل جملة عن الأخرى فقد اختار المستر «كامو» أن يقص قصته Tell his story فى جمل تعبر عن المضارع التام Pre-sen perfect» (١٠٨)

إذا كان «كامو» قد جعل من الزمن أداة وحى بانفصال الجمل، فإن «فكونر» يتبنى تكنيكاً يبدو ـ على حد ما يرى «سارتر» «نفياً للتزامن Nega-tion of temporality» (١٠٩) إنه يمثل الحاضر الذى لا نستطيع الكلام عنه، إنه يتسرب عبر كل تشقق، والغزوات المفاجئة للماضى، هذا النظام الانفعالى Emoional order المتعارض مع النظام الثقافى الارادى الكرونولوجى (المتسلسل تاريخياً) Chronology. ويرى «سارتر» أنه لا يجد فرقاً بين زمن «مارسيل بروست Marcel Proust» وبين زمن «فوكنر»، فبالنسبة لـ «بروست» فإن

الخلاص Salvation يحدث فى الزمن ذاته، وفى الاعادة الكاملة للماضى، ولكنه بالنسبة لـ «فوكنر» فإن الماضى لم يفقد أبداً،

يكتب «سارتر» :

«لنقول الحقيقة، إن تكنيك «بروست» الروائى يجب أن يكون لـ «فوكنر»، هذه هى النهاية المنطقية لميتافيزيقاه، فوكنر انسان ضاع، وذلك «لأنه يستشعر الفقدان، لأنه يخاطر مقتفياً أثر أفكاره إلى أقصى ما تصل إليه من نتائج» (١١٠)

و«سارتر» يختلف مع ميتافيزيقا «فوكنر» ولكنه يعجب لأسلوبه وصياغته، فى نفس الوقت الذى جعل «باسوس» أعظم روائى العصر، ذلك لأن العواطف Passions، والاشارات Gastures، التى يراها أشياءً أيضاً والتى جعلها «مارسيل بروست» حتمية، «أراد باسوس أن يبقى طبيعتها الحقيقية فقط» (١١١)، وباسوس هو الذى أقام «سارتر» على نسق تكنيكه الواقعى الأمريكى، رواياته، ـ على حد ما يرى «موريس كرانستون» (١١٢)

لقد أقام «سارتر» رواياته، «الغثيان»، و«دروب الحرية» متبعاً فيها أساليب غير تقليدية (كالاهتمام ببناء الشخصية والحدث)، وإنما متبعاً تكنيكاً جديداً، ولكن ما هو هذا التكنيك الجديد ؟

لنترك «سارتر» يوضحه، إذ كتب، فى حديثه عن «الغريب» لـ «كامو»:

«إنه كافكا كُتب بواسطة هيمنجواى It's Kafka written by Hemingway... فقد أبقى «هيمنجواى» حتى فى «الموت فى الأصيل Death in the afternoon» على الأسلوب الفجائى للقصة الذى يقذف كل جملة منفصلة بعيداً فى الفراغ بنوع من التقلص العقلى التنفسى (سبازم)

Respiratory spasm، فأسلوبه يساوى ذاته ونحن نعرف أن المستر «كامو» لديه أسلوب آخر، أسلوب متكلف، لكنه فى «الغريب» أحيانًا ما يرفع مستوى النغمة، وجملة حينئذ تصير أطول، وتتواصل فى حركة (صرخة بائع الجرائد المدوية فى الهواء المسترخى Relax، وآخر الطيور فى الساحة، ونداءات بائع الشطائر (السندوتشات)، وولولة The Wail الترامات (المركبات الكهربائية) فى المنحنيات المرتفعة فى المدينة، والصوت البعيد فى السماء قبيل بداية الليل عندما يلوح عند المرفأ كل شىء أمام الرجل الضرير الكبير الذى ألفته كثيرًا قبل أن أدخل السجن) » (١١٣) فالجمل هنا لدى «كامو» تبدو متواصلة، وأطول مما لدى هيمنجواى فى أسلوبه (التلغرافى).

وقد كان «كامو» يرى أن الأسلوب يعبر حالة التوتر بين الوعى والواقع، إنه التوازن بين الشكل (الواقع)، وبين المضمون (الوعى). والأثر المتمرد يميل الواقع ويعطفه. إن أسلوبه يصير الموت البشرى الذى يحتج، ولهذا يكتسب كثافة ومتانة جديدتين (١١٤).

إن أسلوب «كامو» بشكل عام يشبه أسلوب «هيمنجواى» ــ رغم بعض الاختلافات التى اتضحت فى «الغريب» لـ «كامو»، فـ «كامو» متأثر كـ «سارتر» بالأسلوب الأمريكى فى الرواية ــ إن صح واعتمدنا هذا التعبير الذى أقره كل من «كرانستون»، و«سارتر» ــ فالمقارنة بين «كامو» و«هيمنجواى» تبدو مثمرة جدًا فى رأي «سارتر»، «فالعلاقة واضحة بين الأسلوبين، وكل منهما يكتب نفس النوع من الجمل، وكل جملة ترفض استغلال زخم التراكم بواسطة الجملة السابقة عليها، لكل جملة بداية جديدة. كل جملة أشبه بصورة شمسية خاطفة Snapshot لاشارة أو موضوع ما. ولكل إشارة جديدة أو كلمة يوجد فى المقابل لها جملة جديدة» (١١٥)

ومن الجدير بالذكر أن «سارتر» كان أيضاً من المعجبين بـ «أرنست هيمنجواي» الذي أطلق على «سارتر» لقب «جنرال General» ووصفه بأنه «كابتن Captain» (١١٦) وذلك عندما التقيا في باريس ١٩٤٥، مقدراً ما لـ «سارتر» من تأثير في عالم الأدب.

لقد كان «سارتر» مهتماً أيضاً، إلى جانب المضمون، ببعض مسائل التكنيك، وكان في هذا أيضاً ينطلق من وجهة نظره الفلسفية، التي فرضت مظلتها على جميع ضروب نشاطه جاهداً بأن يؤكد على دور الكاتب وأهميته، وفي نفس الوقت طريقة توصيله، وأسلوبه.

وقد تجلى اهتمام «سارتر» بأسلوب التوصيل في المسرح ـ أو ما اصطلح على تسميته بمسرح المواقف ـ قد كان التعامل المباشر مع الجمهور دافعاً له إلى جعل الأفكار تبدو في نقائها، ووضحوها، ولم يلجأ «سارتر» إلى الأساليب المسرحية المعقدة، أو إلى أنواع من الفنتازيا، وإنما كان يحرص دائماً على التوصيل الجيد، لم يلجأ إلى حيل «برانديللو» حيث كان يجعل الممثلين ينطقون من بين مقاعد الجمهور أو إلى وحشية «آرابال»، كما أنه لم يسقط في التعليمية، وكان نمطاً عادياً من كتاب المسرح من حيث الأسلوب الفني، نمطاً من الكتاب الواقعيين بحرصه على تحليل شتى جوانب الموقف، واظهاره في أجلى صوره، وكان تعامله مع الشخصيات، يقوم على أساس أنها حرة، وأنها يمكن أن تأتي أي شيء، وإنها محكومة بالمستقبل، وليس بالماضي.

ولقد أكد «سارتر» باستمرار، بأن المضمون هو الذي يحدد الشكل، وكانت كتاباته سواء في مجال الرواية أو المسرحية، أو في مجال النقد تؤكد

على هذا المفهوم، ولذا اعتبر مسرح «سارتر» بحق مسرح أفكار، انصب الاهتمام فيه بالدرجة الأولى عن الفكرة والموقف، ثم بعد ذلك كان التكنيك وإن كان هذا لا يسجل هبوطًا فى الأسلوب بالضرورة.

(٤) تعليقات وانتقادات

لقد رأينا كيف يقدم «سارتر» من المجانية إلى المسئولية، فى أعماله النقدية ورواياته ومسرحياته، وكيف حاول أن يحقق الانسجام بين هذه جميعاً وفلسفته النظرية والسياسية. و«سارتر» فى مسيرته هذه قد مرّ بمنعرجات وطرق شتى، ولم يكن طريقه صاعداً، فى الاتجاه من المجانية إلى المسئولية بشكل مباشر بالنسبة للدراسات النقدية والرواية والمسرحية، واننا نود أن نقدم بعض التعليقات الآتية :

(١) لقد رأى «سارتر» أن الخيال طاقة قادرة على إنقاذ الانسان من الواقع المؤلم، وقد تجسد ذلك فى كتاباته الجمالية النظرية، إذ رأى أن الفن لا واقعى Unreal، وجاء فى اتجاه «روكنتان» إلى الخلاص عن طريق الفن، «وتضوّع جينيه فى هذا العالم الخيالى» (١١٧)، كما جعل «فلوبير» نفسه يعيش فى الخيال، قد عدّم Deistuales نفسه رافضاً أن يحل فى أى مكان(١١٨)، ونفس الحل الذى وصل إليه «بودلير» عندما، أراد أن يكون وحيداً إلى الأبد، هارباً إلى العزلة والتفرد، (فى صحراء المدينة الكبيرة).

ونحن نجد أن «سارتر» قد وقع ـ كما أسلفنا ـ فى تناقض، إذ نجده يتعاطف مع «روكنتان»، و«جينيه» ويرفض كلا من «فلوبير»، و«بودلير»، ويرى فى أحد المواضع أن القديس «جينيه» هو الكتاب الذى شرح فيه على وجه أفضل ما يعنيه بالحرية (١١٩)، وأن بحثه عن «بودلير» كان دراسة «ناقصة جداً، سيئة للغاية...» (١٢٠)، ويعود ليقول عن «جينيه» «فمن الواضح أن دراسة انشراط جينيه بأحداث تاريخه الموضوعى، ناقصة ناقصة جداً» (١٢١)

فقد استغرق فى «جينيه» كشخص شاذ، ولم يهتم بشكل كاف بالشروط الموضوعية التى دفعته إلى سلوكه، وارتكز على التخليل النفسى، أكثر من اهتمامه بالواقع التاريخى.

وقد وقع «سارتر» فى تناقض، فما أعجبه فى «جينيه»، اعتبره عيباً فى «بودلير»، ولا يمكن أن تكون بعض الفروق الواهية بين الشخصيتين ـ والتى أوضحناها فى القسمين الأول والثانى من هذا الفصل ـ كافية لأن يخذ من الشخصيتين موقفين متضادين.

والجدير بالذكر، أن «سارتر»، عندما كان يبحث عن الخلاص بالفن، أو الحل الجمالى، لم يكن بعد قد وقع تحت تأثير الماركسية، خاصة فى «الغثيان» ولكنه فى «بودلير» كان يجد فى الحل الجمالى ـ بالنسبة لـ «بودلير»، وكذلك بالنسبة لـ «فلوبير»، هروباً من الواقع، ومن ثم خيانة ـ فقد كان يطلب من «بودلير» التزاماً اشتراكياً، كما طبق على «فلوبير» التحليل النفسى الوجودى ـ إذ جعل من أزمة فلوبير (١٢٢) (اختلاله العصبى) منطلقاً لتحليله، كما حاول تطبيق ما أسماه فى كتابه «نقد العقل الدياكلتيكى» «بالمنهج التقدمى التراجعى، أى التقدم فى دراسة النص الأدبى، من خلال التراجع لدراسة حياة مؤلفه، وعصره فى دراسته لـ «فلوبير» فيحلل ظروف «فلوبير» الاجتماعية، من حيث هو واحد من أبناء البورجوازية، ويحلل العصر الذى أنجبه، ويحلل علاقاته العائلية والغرامية، ثم يدرس «مدام بوفارى» وهى أهم أعماله، ويدرس معها أعماله الأخرى، كذلك فى إطار أنها أفعال اختارها «فلوبير» بمحض حريته، ويجيب على السؤال الذى طرحه، وهو لماذا اختار «فلوبير» أن يكون فناناً منعزلا، ولماذا لم يشارك قضايا عصره» (١٢٣)

وقد كان «سارتر» فى دراسته عن «فلوبير» ، و«بودلير» قد وقع تحت تأثير الماركسية، ولعل هذا هو السبب الذى جعله يرفض، ما كان يجده صحيحاً بالنسبة لـ «روكنتان» ،أو حتى بالنسبة لـ «ليوسين» فى (طفولة زعيم)، ولكن الغريب، هو أنه يجد فى «جينيه» بطلا، مع اتفاقه فى كثير مع «بودلير»، وفى نفس الوقت الذى جاءت دراسته فى فترة تقع بين دراسته لـ «بودلير» ، ودراسته لـ «فلوبير» ، وهى نفس الفترة التى صاغ فيها مسرحيته «الشيطان والرحمن» وبالتالى فإن «سارتر» كان أيضاً واقعاً تحت تأثير الماركسية، ولكن «جينيه» لم يكن اشتراكياً، وأما كون «جينيه» هو (بوخارين البورجوازية) ، أى الرجل الذى قوض المجتمع الذى نبذه، فليس كافياً حتى يكرس له «سارتر» هذا الاهتمام، ويحوطه بمثل هذا الإعجاب، وهذا هو تناقض «سارتر» الذى يميزه دائماً.

والجدير بالذكر، أن «سارتر» عندما فرض على «بودلير» رؤيته الخاصة، ومع أنه كان تحت تأثير الماركسية إلا أنه لم يكن متفقاً مع الاتجاهات الماركسية ـ بصفة عامة ـ في موقفها من «بودلير» ، فنحن نجد أن مفكراً ماركسياً هو «ارنست فيشر» يتخذ موقفه من «بودلير» على أساس مختلف مع الأسس التى نهضت عليها آراء «سارتر» فقد رأي أن «بودلير» بعيد عن دنيا الرأسمالية، وأنه قد أقصى القارىء البورجوازى عنه بأنفة وكبرياء، مع حرصه على أن يبهره بالصدمات المتصلة، وأنه كان يتحدث عن ضيقه من الواقع، وفى نفس الوقت كان يتحدث عن تلك «المتعة الأرستقراطية» متعة إثارة استياء الناس.(١٢٤)

وقد رفع «بودلير» راية الجمال المقدسة فى مواجهة عالم الرأسمالية المتعجرف(١٢٥). وكان شعار الفن للفن محاولة منه للافلات من عالم البورجوازى.

ولكنه وقع فى (مصيدة) المبدأ البورجوازى القائل بالانتاج للإنتاج.

فـ «بودلير» لم يكن مجرد متواطئ مع المجتمع البورجوازى، بل كان محتجاً عليه، وإن كان فى ـ رأى فيشر ـ لم يستطع الافلات منه.

وهذا رأى يختلف مع «سارتر»، ولعله ينجم من أن «سارتر» لم يهتم بـ «بودلير» الشاعر ـ والذى كان يجب أن يكون موضع الدراسة، ولعله لو قام بذلك، وبناءً على رأيه هو فى عدم التزام الشعر، لكان موقفه من «بودلير» يختلف كثيراً عمّا جاء فى دراسته عنه.

وإذا كان الموقف قد اختلف بين «فيشر» و«سارتر» تجاه «بودلير» فقد حدث نفس الشيء بالنسبة لـ «فلوبير»، فقد كان ـ فى رأي فيشر ـ «فلوبير» محتجاً على البورجوازية، ويوجه إليها الاحتقار، «فقد كتب فلوبير إلى جورج صاند يقول: إنه ليس من حق الفنان (أن يعبر عن رأيه فى شيء أيّا كان. فهل حدث أن عبرت الآلة عن رأى؟.. إننى أعتقد أن الفن العظيم موضوعى وغير شخصى... إنى لا أريد حباً أو كراهية، لا شفقة ولا غضباً... ألم يئن الأوان بعد ليحتل العدل مكانه فى ميدان الفن ؟ إن نزاهة الوصف عندئذ يصبح لها جلال القانون» (١٢٦)

وقد وقف «فلوبير» موقفاً عنيفاً من المجتمع، اليمين واليسار، وقد كانت رواية «مدام بوفارى» هى النموذج الحق للفرار إلى أحلام الهستيريا الرومانسية، وكان «فلوبير» رغم أنه احتج بعنف على المجتمع البورجوازى ـ وقد حوكم بسبب مدام بوفارى (١٢٧) كما حوكم «بودلير» بسبب «أزهار الشر» ـ فإنه لم يفلت أيضاً من تأثير ووطأة المجتمع البورجوازى.

وهذا هو الفرق بين موقف «سارتر» الذى نظر من علٍ لكل من

«بودلير»، و«فلوبير» وبين الموقف المتشابك الذى وقفه «فيشر».

(٢) عندما طرح «سارتر» مفهومه عن الاختيار والحرية والمسئولية متجهاً إلى (أدب المواقف)، فإننا نجد أن «سارتر»، مع اتساقه الكبير مع الأفكار الفلسفية الأولى، التى كانت تركز على أن «الوجودية فلسفة الحادية»، وأن موت الله قد جعل الانسان حراً، ومسئولا أمام نفسه، وذلك حين ناقش فى مقاله عن «فرانسوا مورياك، والحرية» وكذلك فى طرحه لمفهوم «الجحيم هم الآخرون» كما جاء فى مسرحيته «الأبواب الموصدة»، التى اتسقت مع ما جاء فى «الوجود والعدم»، وإذ يبدو أن «ساتر» لم يقع بعد تحت تأثير الفكر الماركسى، إلا أن «سارتر» هنا يفهم الحرية فهماً سالباً، حيث يترك الانسان للآخرين تقرير مصيره كما فى (صميمية، طفولة زعيم)، وهذا يجعل «سارتر» يقع فى تناقض، رغم كون عدم وجود قوة قدرية) هى التى تقرر مصائرنا، إلا أن هذا لم يجعل الانسان مسئولا مسئولية كاملة (إذ يقرر له الآخرون مصيره)، ويزداد ذلك جلاءً عندما نجد (الحل القدرى) هو الذى ينهى قصة «الجدار» إذ يموت (غرى)، وينجو «إيبيتا» من الاعدام بصورة عشوائية.

وهنا نجد أن سارتر» يقع فى ما كان يأخذه على «مورياك».

(٣) فى «مسرحيات المواقف» نجد أن «سارتر»، ابتداءً من «الذباب» وحتى «الشيطان والرحمن» ـ باستثناء الأبواب الموصدة ـ يرسم المواقف، وبجعل الشخصيات معبرة بالدرجة الأولى عن هذه المواقف، وهو فى اتجاه تطوره، يبدأ من المسئولية التى يتحملها شخص، اراد أن يكون حراً، ويصل فى النهاية إلى الحرية التى تفرض نفسها بشكل واقعى، حيث يأخذ «جوتز» على عاتقه ـ فى «الشيطان والرحمن» ـ تحرير الشعب،

مستعملا كافة الوسائل، حتى التى كان يجدها سيئة، وبغيضة، كالقتل، وإراقة الدماء، وإسكات المعارضين بأية وسيلة ولكن داخل هذا السياق، تأتى «الأيدى القذرة» لتعبر عن «نشاز»، إذ يرفض «سارتر» فيها، ما يبرره فى «الشيطان والرحمن»، ويبدو أن هذه المسرحية، صارت ـ بعد أن اتجه «سارتر» بعنف إلى الماركسية (ذنبه الأكبر) حتى اضطر أن يكفر عنها بـ «نيكراسوف» والعديد من التصريحات والمواقف، بل و«الشيطان والرحمن» قد جاءت ـ بالدرجة الأولى لتعبر عن هذه النقطة أيضاً.

والجدير بالذكر أن «سارتر» قد كان فى هذه الأعمال واقعاً تحت تأثير الماركسية، وإن كان لم يفقد تميزه الخاص.

(٤) عندما طرح «سارتر» من خلال دراساته النقدية، أو أعماله الروائية والمسرحية مشكلة الصياغة والتوصيل، فإننا نجده، كان بالدرجة الأولى مشغولا بتوصيل مضمون فلسفى معين ثم بعد ذلك تأتى طريقة التوصيل، وهذا هو ما جعله فى القصة والرواية أو المسرحية، لا يتخذ خطوات واسعة بالنسبة للتجديد فى الشكل، وإنما استخدم الأشكال التى كانت سائدة حين شرع فى الكتابة، بل وما يمكن أن يقبلها المثقف العادى، فلم تستهوه طرافة الأشكال السريالية» أو «الدادائية» وغيرها ـ وإن كان يمكن لمس نوع من «السريالية» غير المكتملة فى «الغثيان» فى (الكتابة الآلية) فقد كان يبحث دائماً عن تبرير فلسفى للشكل الذى يتخذه وعاءً، يصب فيه المضمون الذى يريد، ولكنه فى نفس الوقت رفض بعض المتيسرات التقليدية فى بناء الشخصية، إذ رفض المدارس النفسية والاتجاهات اللاهوتية الحتمية (مورياك) وغيره، جاعلا

من الشخصية كائناً حراً، بلا ماض، ولكنها فقط لها مستقبل، وإلى هنا فإن «سارتر» لا يزال متسقاً في فهمه للأسلوب والتوصيل مع فلسفته، ولكن التناقض كان يأتيه دائماً من تعليقه على الكتاب المعاصرين له، وذلك في ربطه بين أسلوب «هيمنجواى» و«كامو» تارة، وإقامة التعارض بينهما تارة أخرى، وكذلك بالنسبة لـ «فوكنر»، و«بروست» ولم يقدم «سارتر» ـ رغم بعض الاشارات ـ مفهوماً متكاملا عن الأسلوب في الرواية، أو السرد الروائى، وكل ما قدمه هو بعض الملاحظات التي جاءت بمناسبة الكتابة عن هذا المؤلف أو ذاك.

والجدير بالذكر أن «سارتر» في طرحه لمشكلات الأسلوب والتوصيل، لم يكن قد تأثر بالرؤيا الماركسية، في هذا المجال، فلم يظهر تأثير الماركسية عليه إلا عندما قدم كتابه «ما الأدب؟» ودراساته التى تلت ذلك.

والآن يمكننا القول بأن «سارتر» في رواياته ومسرحياته، ودراساته النقدية، كان شأنه، شأن دراساته النظرية، يحاول أن يقدم مفاهيمه الوجودية التى خضعت لمؤثرات شتى، من أهمها الفكر الماركسى، فيما بعد الحرب العالمية الثانية، وهذا لم يمنع أن يكون للابداع تميزه الخاص أحياناً، بأن تندّ احدى الشخصيات عن القصد، فيبدو ذلك التناقض الذى صبغ حياة «سارتر» بصبغة خاصة.



هوامش الفصـــل الخامس



- حندر، امير: النقد ونظرية الأدب السارترية ـ مصدر سابق، ص ٢١٩.

(2) Thody, P. : Sartre, op.cit., p. 53.

(٣) بطل القصة كاتب يطور كراهية «روكنتان» (للانسانية) حتى أفضى به هذا الكره إلى الجنون الاجرامي، وهو مفتون بنموذج (إيروستراتوس Herostratus) الذى أراد الخلود بحرق معبد (ديانا Diana) فى إفسوس Ephesus، ولذا فهو قد قرر أن يقوم بأى عمل يرفع من مكانته المتوسطة ليصير بين المجرمين العظام

See, : Thody, p. : Jean Paul Sartre , op.cit., p. 27.

(4) Thody, p. : Sartre, op.cit., p. 50.

(5) Ibid, p. 49.

(6) Ibid, p. 47, 49.

وأيضاً : فام، لطفى: المسرح الفرنسى المعاصر، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، بدون تاريخ، ص ١٦٥ ، سارتر، ج.ب.: مسرحيات سارتر، ترجمة سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت، بدون تاريخ، ص ص ١٠٣-١٥٣ (والمسرحية ترجمت تحت عنوان «جلسة سرية» ، وأيضاً : ، سارتر، ج.ب: قصص سارتر ـ ترجمة سهيل إدريس، دار الآدب، بيروت ١٩٥٦، ص ص ٦٥ - ٧١ (قصة الغرفة).

(٧) فام، لطفى: المسرح الفرنسى، المعاصر، مصدر سابق، ص ١٦٢.

(٨) سارتر، ج.ب.: مسرحيات سارتر، مصدر سابق، ص ١٥٠.

(9) Thody, p. : Sartre, op.cit., p. 50.

(10) Ibid: p. 50.

(١١) كرانستون، م.: سارتر بين الفلسفة والأدب، مصدر سابق، ص ١٤.

(12) Purrert, Peter, The Aesthetic Solution in nausea and Maltelaurids Brigge - Comparative literature, Vol XXIX No. I, winter, 1977, University of Oregan, 1977, p. 18.

(13) Lyon, Laurance Gill: Related Images in Matelaurids Brigge and la Nauséé - comparative literature, Vol. XXX, No. 1., Winter 1978, University of Oregan, 1978, p. 21.

(١٤) رجب، محمود: الأسس الميتافيزيقية لأنطولوچيا سارتر، ضمن كتاب (سارتر مفكراً وانساناً) مصدر سابق ص ١٤٦.

(١٥) سارتر، جان بول: الغثيان، مصدر سابق، ص ٨٢، راجع موقف سارتر من السريالية في الفصل السابق.

(١٦) البيريس : سارتر والوجودية، مصدر سابق، ص ٥٨.

(17) Thody, p. : Sartre, op.cit., p. 50.

(١٨) سارتر، ج.ب.: الغثيان، مصدر سابق، ص ٢٤٩.

(19) Lacapra, D.: A preface to Sartre, op.cit, p. 96.

(٢٠) كرانستون، م.: سارتر بين الفلسفة والأدب، مصدر سابق، ص ٣٢.

(21) Lacapra, D.: A Preface to Sartre, op.ci, p. 97.

(٢٢) ولسن، كولن : اللامنتمي، ترجمة أنيس زكي حسن، دار الآداب، بيروت، ط(١)، ١٩٦٩، ص ٢٣.

(23) Sartre, J.P. : Literary and Philosophical Essays, Translated by Annette Michelson, Riderand company, London, 1955, p. 89.

(24) Ibid; p. 88.

(25) Ibid: p. 24

(26) Ibid; P. 24.

(27) Ibid; pp. 24, 25.

(28) Ibid; p. 41.

(29) Ibid; p. 28.

(30) Ibid, p. 28.

(31) Ibid, p. 87.

(32) Ibid, p. 87.

(٣٣) هاو، إرفنج: وليم فوكنر، ترجمة سعد عبد العزيز، مراجعة عثمان نوية، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، بدون تاريخ، ص ١٧٥.

(٣٤) كرانستون، م. : سارتر بين الفلسفة والأدب، مصدر سابق، ص ١٣١.

(٣٥) بيا، باسكال: بودلير بقلمه، ترجمة صلاح لبكى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٦٩، ص ١٦٢، والفقرة من مذكرات بودلير عن (إدجار آلان بو) والتى استعادها أثناء دراسته عن (جوته).

(٣٦) سوف نناقش ذلك فى جزء لاحق من هذا الفصل.

(37) Sartre, J.P.: Saint Genet, Actor and Martyr, Translated by: Bernard Frechtman, Georg Braziller, N.Y., 1963, p. 24.

(38) Ibid: p. 18

(39) Ibid: p. 18

(40) Ibid: pp. 519, 543.

(41) Thody, p. : Jean Paul Sartre, A literary and political study, op.cit., p. 153.

(42) Sartre, J.P. : Saint Genet, op.cit, p. 55.

(٤٣) كرانستون، م.: سارتر بين الفلسفة والأدب، مصدر سابق، ص ص ١٤٨، ١٤٩.

(٤٤) سارتر، ج.ب: الوعى الطبقى عند فلوبير الطليعة، العدد ١٠ أكتوبر ١٩٦٦، مؤسسة الأهرام، القاهرة، ١٩٦٦، ص ص ١٠٥، ١٠٩.

(٤٥) المصدر السابق، ص ١٠٥.

(46) Little joine, David: Sartre's Genet, In interraptions, Grossman publishers, 1970, 116 - 130, In Carolyn Rilley , Barbara Harte, ed. of Contemprary literary criticism, Vol. 2, Gale Research Company, Michigan, 1974, p. 158.

(47) Thody, P. : Sartre, op.cit, p. 51.

(٤٨) سارتر، ج.ب.: الوعى الطبقى عند فلوبير، الطليعة، العدد ٨، أغسطس ١٩٦٦، مؤسسة الأهرام، القاهرة ١٩٦٦، ص ١٠٥.

(49) Caws, P.: Sartre, op.i., p. 193.

(٥٠) البيريس، ر.م.: سارتر، والوجودية، مصدر سابق، ص ص ٩١، ٩٢.

(51) Thody, p. : Sartre, op.cit., p. 52.

(52) Ibid: p. 55

(53) Sartre, J.P. : Saint Genet, op.cit., p. 33.

(٥٤) الكردى، محمد: سارتر وجينيه، عالم الفكر، المجلد (١٢)، ٥٤، مطبعة حكومة الكويت، سبتمبر، ص ٢٧.

(55) Sartre, J.P.:Saint Genet, op.cit., p. 33.

(56) Lacapra, D.: A preface to sartre, op.cit., p. 175.

(٥٧) ديكون، لوك: بودلير : ترجمة وقدم له كميل داغر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٦، ص ٣٥.

(٥٨) بيا، بسكال: بودلير بقلمه، مصدر سابق، ص ١٢٠.

(٥٩) المصدر السابق، ص ص ١٦٤، ١٦٥.

(٦٠) كرانستون، م.: سارتر بين الفلسفة والأدب، مصدر سابق، ص ١٣٨.

(٦١) المصدر السابق، ص ١٣٥.

(62) Thody, p. : Jean Paul Sartre, A iterary and Polititical study, op.cit., p. 147.

(٦٣) كرانستون، م.: سارتر بين الفلسفة والأدب، مصدر سابق، ص ١٣٢.

(٦٤) وهبة، مراد، آخرون: ملف خاص عن سارتر، مصدر سابق، ص ١٣٢.

(٦٥) سارتر، ج.ب.: تقديم الأزمنة الحديثة، مصدر سابق، ص ٩.

(٦٦) كرانستون، م.: سارتر بين الفلسفة والأدب، مصدر سابق، ص ص ١٣٨ ، ١٣٩.

(67) Sartre, J.P.: Literary and Philosophyical essays, op.cit., p. 11.

(68) Thody, p.: Sartre, op.cit., p. 58.

(69) Sartre, J.P.: Literary and philosophical essays, op.cit., p. 9.

(70) Thody, P.: Sartre, op.cit, p. p. 85, 86.

(71) Sartre, J.P. : Literary and Philosophical essays , op.cit., p. 17.

(72) Ibid, p. 58.

(٧٣) سارتر، ج.ب: ما الأدب، مصدر سابق، ص ١٣٨.

(٧٤) البيريس، ر.م.: سارتر والوجودية، مصدر سابق، ص ١١١.

(٧٥) سارتر، ج.ب.: (قصة الجدار) ضمن، قصص سارتر، مصدر سابق، ص ٣٣.

(76) Thody, P. : Sartre op.ci, pp. 80, 81.

(77) Mccall, Dorothy:" The Theatre of Jean Paul Sartre, Columbia university press, 1969, p. 2.

(78) Jeanson, F.: Sartre par Lui-méme - Gallimard, Paris, 1958, pp. 11, 12.

عن : هلال، محمد غنيمي: ، النقد الأدبي الحديث، مصدر سابق، ص ٦٣٤، وأيضاً، اسكندر، أمير: سارتر ومسرح المواقف، ضمن سارتر مفكراً وانساناً، مصدر سابق، ص ٢٤٩.

(٧٩) سارتر، ج.ب: الذباب، ضمن (مسرحيات سارتر) ، مصدر سابق، ص ٩٣.

(٨٠) شكسبير، وليم: هاملت، ترجمة جبرا إبراهم جبرا، دار الهلال، القاهرة، (١٩٦٣)، ص ص ١٦٢، ١٦٣.

(81) Thody, P.: Jean Paul Sartre, A literary and Political Study, op.cit., pp. 86, 87.

وأيضاً : ألبيرس، ر.م: سارتر والوجودية، ص ص ١٠٥، ١٠٦.

Sartre, J.P.: The Trojan Woman, Translated by Ronald Duncan, in three Plays, penguin books, London, 1967.

مع الترجمة العربية لسهيل إدريس (البغى الفاضلة)، دار الآداب، بيروت ١٩٦٥.

(82) Thody, P.: Jean Paul Sartre, A. Literary Political Study, op.cit., pp. 126, 134.

وأيضاً : سارتر، ج.ب.: سجناء الطونا، ترجمة عبد المنعم الحفنى، دار الفكر، القاهرة، بدون تاريخ، ص ص ٢٢ إلى آخر المسرحية..

(٨٣) أى مسرحية الأيدى القذرة.

(84) Thody, p. : Sartre, op.cit., p. 87.

(85) Thody, p. : Sartre, op.cit., p. 90.

(٨٦) كرانستون، موريس: سارتر بين الفلسفة والأدب، مصدر سابق، ص ١٤٨.

(87) Mccall, Dorthy: the Theatre of Jean Paul Sartre, op.cit., p. 6.

(88) Thady, p. : Sartre, Op. Cit., P.P. 97 & 98.

وأيضاً : سارتر، ج.ب.: الشيطان والرحمن، ترجمة عبد المنعم الحفنى، دار الفكر، القاهرة، بدون تاريخ، اللوحات العشر الأولى..

(٨٩) سارتر، ج.ب.: الشيطان والرحمن، مصدر سابق، ص ٦٠١.

(90) Thody, p. : Sartre, op.cit., pp. 95, 96.

(91) Mccall, D.: The theatre of Jean Paul Sartre, op.cit., p. 6.

(٩٢) إدريس، عايدة مطرجي: نظرات في المسرح الفرنسي الحديث، الأيديولجية الملتزمة، مجلة الآداب، العدد ١، يناير ١٩٥٧، دار الآداب، بيروت ١٩٥٧، ص ٣٩.

(٩٣) العشري، جلال: مسرح المواقف عند سارتر، الفكر المعاصر، العدد ٢٥، مارس ١٩٦٧، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧، ص ١٢٣.

(٩٤) البيريس، ر.م.: سارتر والوجودية، مصدر سابق، ص ص ٢٦، ٢٧.

(٩٥) موردخ، إيريس : سارتر المفكر العقلي الرومانسي، مصدر سابق، ص ١٤٢.

(٩٦) كرانستون، م.: سارتر بين الفلسفة والأدب، مصدر اسبق، ص ص ٩٥، ١٠٨، ١٠٩.

(97) Sontage, Suzan: Sartre's Saint Genet, In against interpretation and other essays, Farrar, straus, 1966, p. 93, in Riley, C., Harte, B.: Eidor (of) Conermporary literary criticism, Vol. 4. Gale Research Company, Michigan, 1974., p. 475.

(٩٨) أضاف الناشر لها وصف «رواية».

(99) Eliot, T.S.: A lfred, J., Porofrok Song, In Collected Workes Faber, Faber, London, 1945, pp. 30, 31.

(١٠٠) لقد وقع كل من «سارتر» و«إليوت» تحت تأثير فترة ما بين الحربين خاصة في «الغثيان» لسارتر و«أغنية حب ـ ألفريد ج. بروفروك» لإليوت (١٩١٧) ولكنهما فيما بعد سوف تتعارض مواقفهما، وتتعارض منطلقاتهما، وإذا كنا نجد أن «سارتر» في «الغثيان» ينطبق عليه مفهوم الكتابة الأوتوماتيكية إلى حد كبير فإن، إليوت لا ينطبق عليه هذا، هو يكتب تحت درجة من الوعي اليقظ عالية جداً، كما أنه يدعو إلى مفاهيم تختلف أيضاً مع مفاهيم السرياليين جذرياً.

(١٠١) سارتر، ج.ب.: الغثيان، مصدر سابق، ص ١٧٩.

(١٠٢) ومن الجدير بالذكر أن (جرييه) يرفض، فهم سارتر، حيث الأشياء توجد كجزء من حساسية الشخصية Character's sensibiliy وليس في حقائقها الخاصة .

انظر :

- Bergonzi, Bernard: The Situation of the Novel-penguin books A pelican book, London, 1972, p. 25.

(103) Thody, P.: Sartre, A Biographical Introduction, op.ci., p. 83.

(104) Ibid, p. 58.

(١٠٥) الديدي، عبد الفتاح: الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة، مصدر سابق، ص ١٧٨، والنص من مقال لـ «دي بيوفوار» بعنوان : الميتافيزيقا والأدب، مجلة الأزمنة الحديثة، أبريل ١٩٤٩، ص ١١٦٣.

(106) Sartre, J.P.: Literary and Philophosical essays, op.cit., pp. 88, 90.

(107) Sartre, J.P.: Sit. I, Gallimard, Paris, 1947, pp. 37, 39, and picon, G.: Panorama des idea's contemporines , pp. 422, 423.

عن : هلال: النقد الأدبي الحديث: مصدر سابق، ص ٥٦٩.

(١٠٨) هذه الفقرة تتعلق بأن استعمال المستر «كامو» للزمن غير واضح في الترجمة (الإنجليزية) فالزمن الماضي البسيط في الفرنسية Simpl Past في الغالب لا يستعمل في المحادثة Conversation أنه يستعمل بالتحديد في الرواية، والمعادل الفرنسي للماضي (في الإنجليزية) هو المضارع التام (تعليق للترجمة إلى الانجليزية انظر:

Sartre, J.P.: Literary and philosophical essays, op.cit., p. 36.

(109) Ibid; p. 90.

(110) Ibid; p. 84.

(111) [illegible] 91.

(١١٢) كرانستون، موريس: سارتر بين الفلسفة والأدب، مصدر سابق، ص ص ٩٤، ٩٥.

(113) Sartre, J.P.: Literary and Philosophical essays, op.cit., pp. 34, 35.

(١١٤) دولييه، روبير: كامو والتمرد، ترجمة سهيل إدريس، دار العلم للملايين، بيروت، اطبعة الأولى، ١٩٥٥، ص ٦٤.

(١١٥) نفس المصدر، ص ٦٦.

(116) Sartre, J.P.: Literary and Philosophical essays, op.cit., p. 35.

(١١٧) الكردى، محمد: سارتر وجينيه، أو الشر والحرية، مصدر سابق، ص ٣٩.

(118) Sartre, J.P.: L'Idiot de la pamille: Gustave Flaubert de 1821 a 1857, NRE, Gallimard, Paris, 1971, p. 560.

See: Caws, p. : Sartre, op.cit., p. 194.

(١١٩) سارتر، ج.ب.: سارتر بقلم سارتر، فى «دفاع عن المثقفين، مصدر سابق، ص ٢٧٣.

(١٢٠) المصدر السابق؛ ص ٢٨٣.

(١٢١) المصدر السابق؛ ص ٢٨٤.

(122) Caws, p. : Sartre, op.cit., p. 195.

(١٢٣) وهبة، مراد، آخرون : ملف عن سارتر، مصدر سابق، ص ٣٣.

(١٢٤) فيشر، أرنست: ضرورة الفن، مصدر سابق، ص ٩١.

(١٢٥) المصدر السابق ص ٩٠.

(١٢٦) نفس المصدر ص ص ١٠٠، ١٠١.

(١٢٧) فلوبير، جوستاف: مدام بوڤارى، ترجمة محمد مندور، ج١، جـ٢، دار الهلال، القاهرة ١٩٦٨، نص المحاكمة فى نهاية الجزء الثانى.



نتائج البحث



نتائج البحث

بعد أن درسنا الخطوط الأساسية لأفكار «سارتر» الجمالية فى الأدب والفن، فإننا نود أن نجيب على الأسئلة التى طرحناها عندما شرعنا فى بحث هذا الموضوع وهى كالآتى :

هل تطورت أفكار «سارتر» خلال حياته الفكرية ؟ وإذا كانت الاجابة بالايجاب ففى أى اتجاه كان هذا التطور ؟ هذا أولا .

وثانياً : إذا كان «سارتر» قد ربطته علاقته ما بالماركسية، فهل تأثر فى أفكاره فى الأدب والفن بالفكر الجمالى الماركسى ؟ وإلى أى مدى كان هذا التأثير ؟

وسوف نحاول الإجابة على هذه الأسئلة معاً .

لقد لاحظنا بداية، أن الفكر الجمالى للمفكر يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالفكر الفلسفى لنفس المفكر، وكان واضحاً فى أمثلة «أفلاطون» و«كانت» وغيرهما، وهذا هو ما دفعنا إلى دراسة فكر «سارتر» الفلسفى بداية، حتى يكون معيناً على كشف بعض اللبس والغموض فى فكره الجمالى.

وقد لاحظنا أن «سارتر» فى فلسفته قد بدأ مرتبطاً بالاتجاه الفينومينولوجى لـ «هوسرل» ولكن من خلال (مارتن هيدجر) بدرجة أكبر، كما أنه كان ناقداً لعلم النفس التحليلى (الفرويدى) محاولا الاتجاه بعلم النفس منحى وجودياً، وفى تلك الفترة لم تكن فى كتاباته الفلسفية تأثيرات فلسفية ماركسية، ولكن بعد الحرب، وبعد انغماسه فى المقاومة، بدأ يظهر لديه اتجاهاً نحو المجموع، واتخلى (بتدرج) عن الذات المغلقة)، والتوجه نحو المسئولية،

والتخلى عن المجانية، إلى أن كتب فى المادية والثورة محدداً موقفه من الفكر الماركسى، مؤيداً (المادية التاريخية) وفلسفة «كارل ماركس» دون سواه من أتباعه، حتى رفيقه مؤسس الماركسية معه (فردريك إنجلز)، ورافضا تطبيق قوانين الجدل على عمليات الطبيعة، ورافضاً أفكار «لينين» عن نظرية الانعكاس وعلاقاتها بنظرية المعرفة، ويتطور الأمر إلى أن يصل فى نقد العقل الديالكتيكى إلى رؤية الماركسية كفلسفة العصر، وكافة الأفكار الفلسفية إما تعيش عليها، أو تضادها، ويتجه فى تحليله للحرية إلى مفهوم (الندرة) وبذلك يكون قد أخذ بأهم الأفكار الماركسية، وإن كان لا يزال يرفض تطبيق الجدل على القوانين الطبيعية، ناعتاً لقاء «ماركس» مع إنجلز بأنه (مشئوم)، والماركسيين الحاليين فى الأحزاب الشيوعية (بالمدرسيين) أو (الرسميين).

وفى خلال تلك الفترة ـ كما أوضحنا فى الفصل الأول ـ كانت المعارك والمصالحات والاتفاقات، لا تنفك تنتهى حتى تبدأ مع الماركسيين، والشيوعيين.

وقد لمسنا تطوراً فى أفكار «سارتر» من المجانية والحرية الفارغة، إلى المسئولية، ومن الذات الفردة، إلى (النحن)؛ ومن الموقف المتأمل، الى الموقف الفعال والعملى، والممارس، وكان للماركسية دوراً فعالا، وصل إلى حد تبنيه للمقولات الماركسية واتخاذ مواقف أكثر راديكالية من موقف بعض الأحزاب والأشخاص ذوى الاتجاهات الماركسية.

وإذا كان المفكر الجمالى يتأثر بالفكر الفلسفى، والمواقف التى يمر بها الفيلسوف عبر حياته الفكرية، فإن «سارتر» يعد مثالا رائعاً لذلك، إذ كانت آراؤه وأفكاره فى الأدب والفن، وثيقة الصلة بفلسفه وتطورها، وبمواقفه فى

الحياة الاجتماعية والسياسية.

وقد تطورت أفكار «سارتر» فى الأدب والفن خلال مرحلتين رئيسيتين:

(أ) الآراء المبكرة، وهى تمثل أفكارة فى «التخيل» و«المتخيل» وكتاباته الأدبية فيما قبل الحرب.

(ب) الالتزام والفن والمجتمع، وهى تمثل أفكاره فى الفترة اللاحقة للفترة السابقة، والتى امتدت من «ما الأدب؟» إلى وفاته عام ١٩٨٠.

وسوف نشير إلى كل مرحلة، على حدة فى خطوطها العريضة.

(أ) الآراء المبكرة :

وقد بدأت آراء سارتر» بأن وجه انتقاداته للآراء السابقة عليه، والتى رأينا أنها لم تكن انتقادات صائبة، نظراً لأنه قدم الفلاسفة السابقين عليه فى مقدمة قصيرة، ودون مراجعة دقيقة لأعمال الفلاسفة الذين انتقدوا.

وبعد ذلك عرض رأيه فى الصورة، فرأى أنها قصدية، وهى صورة لشىء ما، لأنها مركبة من حامل للقصدية كوسيط لعلاقة بين الوعى وموضوعه، والصورة تتمثل للوعى مباشرة، وموضوعها فى حكم المعدوم، أى موضوع غائب، وأخيراً فهى تلقائية، تتكون فى مواجهة الشىء الذى يكون غير حاضر.

أما التخيل فيتركب من ثلاثة عناصر هى الفعل والموضوع . والمحتوى: التمثيلى للموضوع، والتخيل يتميز عن التفكير، فى أن التفكير جنس، بينما التخيل نوع من هذا الجنس، ويربط بين التخيل والحرية.

وتأسيساً على ذلك، فقد رأى أن الموضوع الجمالى، موضوع متخيل، إنه ينفى الواقع ويجعله متعاليا، ونقطة التماس بين الموضوع الجمالى، والموضوع الواقعى هى المادة التى تساعد عن طريق التشابه على الربط بين الواقعى والتخيلى، والجمال قيمة لا يمكن أن تنطبق إلا على ما هو متخيل. وهذا يأخذنا إلى الاعتقاد بأن الفن لا واقعى، وأيضاً متناقض، وجميع الفنون (الشعر، القصة، الدراما، الرواية والفن التشكيلى) وغيرها جميعاً لا واقعية وإذا كان الموضوع الجمالى لا واقعى، فإنه يعارض أيضاً كل ما له صلة بالواقع، بل يجزم بأن اواقع ليس جميلا بالمرة، وهذا يأخذنا إلى التعارض مع الموضوع الأخلاقى لأن الجميل لا نفع له، عكس الأخلاقى، وقد اقام «سارتر» نظريته هنا فى الفن على أساس هذا التعارض، وبذا انتفت كل امكانية للالتزام، أو الربط بين الفن والمجتمع.

وأيضاً، كما أقام «سارتر» التعارض بين الواقعى، والتخيلى، فقد أقام تعارضاً بين «المدرك» والمتخيل،وفصل بين الشكل والمضمون، وإن كان قد حاول الربط بينهما عن طريق العدم والحرية، جعل المحتوى الأساسى لكل عمل فنى هو الحرية، وهذه الحرية هى لا وجود ـ فى ـ العالم أى أنها لا وجود فى عالم الإدراك، وبذا ربط بين الحرية، و(المدرك)، أى بين المحتوى (الحرية)، والشكل (المدرك) . وإن كان «سارتر» لم يعط هذه النقطة ما لها من أهمية بالغة .

وقد تجلى تطبيق «سارتر » لهذه الآراء. فى الفترة المبكرة من كتاباته الأدبية، فكان الحل الجمالى والخلاص بالفن، بما يعنى الابتعاد عن الواقع، فى (الغثيان)، وفى القصص القصيرة كانت سيادة بعض الأفكار المثالية، أو

القدرية، وتأثيرات «سريالية» أو «فرويدية» (رغم معارضته الشديدة لفرويد) وكذلك في تكريس مفهوم العزلة، و(الجحيم هو الآخرون) في (الأبواب الموصدة) وإن كانت قد ظهرت في فترة متقدمة نسبياً)، وفي تعاطفه الشديد مع «دوس باسوس» وعالمه وعالم «الغريب» لـ (كامو) وإعجابه بـ «فوكنر» وإن كان لم يقتنع بميتافيزيقاه.

(ب) الالتزام، والفن والمجتمع:

بعد الحرب، حدث تغير أساسي في فكر «سارتر» الجمالي، فوضع كتابه «ما الأدب؟» ومقالة عن «تأميم الأدب» و«الأدب الملتزم» في الأزمنة الحديثة ثم دراسة عن «بودلير»، وفي هذه البداية، طرح «سارتر» مفهوم الأدب الملتزم فارضاً الالتزام على الأديب دون سائر الفنانين، وقد اتضحت في أفكاره هذه عدة نقاط هامة :

١ ـ تأكيد «سارتر» على دور الأديب، وعلاقته بالجمهور، وموقفه من عصره، ومجتمعه، ومسئوليته بصفته كاتباً تجاه هذا كله، لأن هدف الأدب هو الحرية.
٢ ـ عدم التزام الشعر والفنون المختلفة ـ عدا النثر ـ لأن الشعر وهذه الفنون لا تهدف إلى الحرية، وتلتقي مع التخيلي، أي اللا واقعي، كما أن الشعر (يخدم اللغة) عكس النثر الذي (يستخدم) اللغة، وعالم الفنون هو عالم التخيل وليس الواقع.
٣ ـ سلك «سارتر» في أدبه «الروايات، والمسرحيات» دور الأديب الملتزم، وأكد في نقده، أو محاضراته (عن الأدب، أو الأديب) هذا الدور.

ويتضح مما سبق أن «سارتر» قد قلب أفكاره رأساً على عقب، فبعد أن

كان يعارض الموضوع الجمالى، بالموضوع الأخلاقى، صار الأدب الملتزم مؤكداً لدوره الأخلاقى فى المجتمع، وبعد أن كان يرى الفن ضد ما هو (واقعى)، صار الأدب يلعب دوراً خطيراً فى تغيير الواقع، وتحريكه، وتطويره.

ولكنه فى نفس الوقت أبقى على الدور اللاواقعى للفن ممثلا، فى الشعر، والفنون المختلفة وبذلك يكون «سارتر» قد قلب مفهومه عن الفن فى عالم الأدب فقط دون عالم الفن أو الشعر.

*** هل تطورت أفكار «سارتر» إذن، وإلى أى اتجاه؟**

لقد تغيرت أفكاره من المجانية، إلى المسئولية، ومن الحرية الفارغة، إلى الحرية المرتبطة بالعصر والمجتمع، واتجهت من اللاوقعى، إلى الواقعى ومن التعارض بين الموضوع الجمالى والموضوع الأخلاقى إلى التطابق بينهما خاصة فى مجال (النثر)، وانتقل من الموقف الهارب، المتأمل، إلى موقف الفعل المسئول، ولكن هذا التطور لم يكن فى خط مستقيم، متجهاً من الموقف إلى نقيضه، وإنما كانت تعتريه أحياناً انحناءات أو انكسارات، فبينما تمثل «الغثيان» و«إيروسترات» موقف «سارتر» الجمالى بنقائه وتخلصه من كل ما هو واقعى، فإننا فى هذه الفترة نجد أن «طفولة زعيم» و«الغرفة» توجد بهما مواقف يمكن أن تمثل رة أكثر تقدماً فى الاتجاه نحو المسئولية ـ إلى حد ما ـ كما تشكل مسرحية (الأبواب الموصدة) انتماءً إلى المرحلة المبكرة رغم أنها جاءت بعد (الذباب) التى مثلت الانتقال الجدى من المجانية إلى المسئولية ـ أو بداية هذا الانتقال على نحو أدق.

وكذلك بعد أن أصدر «سارتر» مواقف ـ الجزء الثانى ـ الذى طرح فيه مفهوم الالتزام، فإننا نراه يشيد «بجان جينيه»، الذى وجد خلاصه فى الفن،

وفى التفرد، والذى يمثل نشازاً فى كتابات «سارتر» فى نفس المرحلة .

* هل تأثر «سارتر» بالفكر الجمالى الماركسى ؟ وإلى أى مدى ؟

بداية فإننا نود أن نشير إلى أنه لا يوجد، من يمكن أن نجده ممثلا للفكر الجمالى الماركسى، تمثيلا دقيقاً، وإنما توجد آراء لفلاسفة ماركسيين، فى الجمال (أو الأدب والفن) ، ولذا فإن هذا الحذر فى التعامل مع هذه النقطة، يفيدنا كثيراً فى العلاقة بين «سارتر» والماركسية فى هذا المجال.

ويمكن أن نرصد هذه العلاقة خلال مرحلتى «سارتر» الأساسيتين:

(أ) خلال مرحلة الكتابات المبكرة :

فى هذه الفترة نلاحظ أن «سارتر» كان مناقضاً للماركسية فى ما يأتى:

١ ـ حين رأى أن الفن (لا واقعى) فى حين ترى الماركسية (على اختلاف مفكريها) أن الفن واقعى ـ (وإذا كان هناك من يوسع من مفهوم الواقعية من الماركسيين، كما أنه يوجد ـ «فيشر» على سبيل المثال ـ الذى طرح مفهوم الفن الاشتراكى، كمفهوم أوسع من الواقعى) فإن هذا لا ينفى التعارض، لأن هذه الآراء على اختلافها، تقوم على أساس نظرية الانعكاس اللينينية، والتى كان يرفضها «سارتر» .

٢ ـ إقامة التعارض بين الموضوع الجمالى والموضوع الأخلاقى، وربط الفن بما هو (غير نفعى) ، على نقيض أغلب الآراء الماركسية التى ترى أن للفن دوراً اجتماعياً وأنه وثيق الصلة بالواقع ـ حتى الآراء التى توسع مجال الواقعية، ترى أنه (أى الفن) له صلة بالواقع، وليس مضاداً له ـ كما رأى «سارتر» .

٣ ـ التعارض الذى وضعه «سارتر» بين المدرك والمتخيل (وإن كان عدم إيضاحه للعلاقة بشكل مفصل هو الذى جعل إقامة مقارنته مع الماركسيين أمراً ناقصاً، لأنهم ـ أى الماركسيين ـ اهتموا بهذا الموضوع بتفصيل شديد، واستجلوا تناقضاته) وقد التقى «سارتر» مع الماركسيين، فى أنه جعل الصورة، صورة لشيء، وإن كان منطلق «سارتر» فى هذا قد جاءه من «هوسرل» الذى كان يرى أن الوعى وعى بشيء ما ـ كما أوضحنا ذلك فى الفصل الثانى ـ ولم يكن التأثير على «سارتر» ماركسياً هنا.

وبهذا فإننا يمكننا القول بأن «سارتر» فى المرحلة المبكرة لم يكن قد تأثر بعد بالفكر الماركسى فى آرائه عن (الأدب والفن) وإن كان تحت تأثير الاتجاه الفينومينولوچى.

(ب) فى الالتزام، والفن والمجتمع:

لقد اتفق «سارتر» مع الآراء الماركسية بشكل عام فى :

١ ـ التزام الأديب، وارتباطه بعصره، ومجتمعه وعملية التغيير الاجتماعى.

٢ـ دفاع الأدب عن المضطهدين، والمقهورين، والمستغَلّين، والدفاع عن الحرية.

٣ ـ الربط الوثيق بين الأديب والجمهور، والذى وصل لدى «سارتر» هو اكتمال العمل الأدبى بالقراءة ، وتحديد الكاتب عن طريق الجمهور وهو موقف أبعد مما يراه بعض الماركسيين.

٤ ــ موقف «سارتر» من بعض المدارس الأدبية ، كموقفه الحاد من اتجاه (الفن للفن)، ورغم أنه لم ينفذه ، بدقة إلا أنه كان مشابهاً لموقف أغلب الماركسيين، وكذلك موقفه من «السريالية» الذى اتفق مع الماركسيون جميعاً ، عدا من يوسعون مجال الواقعية إلى حد احتوائها المدارس الحديثة المعاصرة، والسرياليون والتروتسكيون» ، كذلك فى موقفه من بعض المدارس المعاصرة.

وقد اختلف مع الماركسيين بشكل عام فى :

١ ــ رفض التزام الشعر والفنون المختفة (وإن كان هناك من الماركسيين من تعامل مع الشعر أو الموسيقى معاملة تختلف عن النثر) إلا أنهم جميعاً يرون أن الفن جزء من البناء الفوقى وما يسرى على أحد الفنون يسرى على غيرها.

٢ ــ فهم معنى الالتزام ومعياره إذ استنتجه «سارتر» من طبيعة الأدب، ورفض الالتزام الحزبى أو بمؤسسة معينة الأمر الذى اختلف فيه مع الماركسيين الرسميين وإن كان قد وافق عليه ««مايكوفسكى» و«تروتسكى» وفيشر» و«جارودى» وغيرهم .

٢ ــ فى موقفه من بعض المدارس إننا نجده، على سبيل المثال ، يتخذ موقفاً حاداً من الرومانتيكية كأدب استهلاك، ولكن الماركسيين ــ بشكل عام ــ يرون أن الرومانتيكية تنقسم إلى رومانتيكية ثورية ورومانتيكية رجعية ، وبالتالى كان موقفهم من الرومانتيكية فيه اختلاف مع موقف «سارتر» من هذه الجهة.

هذا وقد تأثر «سارتر» فى هذه الفترة بالفكر الماركسى وذلك نتيجة لتبنيه لمواقف وأفكار فلسفية ماركسية، وعلاقته السياسية مع الماركسيين (سواء بالاتفاق أو الاختلاف) وقد اتضح ذلك فى نقاط اتفاقه مع الماركسيين بشكل عام واتفاقه مع بعض النقاط مع أكثرهم راديكالية أو ابتعاداً عن المواقف الرسمية (المحافظة)

ولكن هل يمكن القول بأن «سارتر» كان ماركسياً فى طرحه لمفاهيمه فى الأدب والفن، إن كنا لا نستطيع أن نصف «سارتر» فى فلسفته بصفة الماركسية فإننا هنا أيضاً لا يمكننا أن نصف بها، وذلك للأسباب الآتية:

١ ـ لا يوجد موقف «ماركسى» موحد يمكن الاستناد اليه فننسب إليه «سارتر».

٢ ـ كان «سارتر» نمطاً فريداً لا يمكن وضعه فى قالب معين أو قالب جامد، وربما كان ذلك نتيجة لتناقضه الأصيل، والذى جاء نتيجة لكونه كان يجمع العديد من التناقضات من الموقف الفينومينولوچى إلى الانشغال بالسياسة والغرق فى الحياة العامة والتعامل مع أدوات فنية وفكرية مختلفة مما جعل أفكاره تركيبية، ولا يمكن ردها إلى شيء واحد من هذه وإنما إليها جميعاً.

٣ ـ قد نجد فى هذه الفترة الاقتراب بين «سارتر» والماركسية (أو الماركسيين فى حدودهم العامة) ولكن هذا أيضاً يضطرنا إلى نسبة «سارتر» فى كل نقطة من نقاط تفكيره الجمالى إلى أحد الاتجاهات الماركسية، كأن يكون مع «الراديكاليين» فى طرحه لمفهوم ومعنى الالتزام، بينما مع الرسميين فى موقفه من المدارس والاتجاهات المعاصرة الخ... ولكن يظل عدم التزام الشعر والفنون ميزة خاصة «بسارتر» نفسه.

وهنا فإننا نصل إلى أن «سارتر» في علاقته بالفكر الماركسى فى حياته الفكرية كان ينطبق عليه ما رآه هو ، حين رأى أن الفكر المعاصر إما أن يقف ضد الماركسية أو يكون متكاملا معها، وقد كان «سارتر» فى ذلك يصف حالته خير وصف فقد كان فى البدء، يؤسس أفكاره على أرض تختلف فى أساسها مع الفكر الماركسى ثم انتقل إلى الالتقاء مع الماركسية فى بعض الأفكار الجمالية الهامة ، ولكنه لم يكن متطابقاً معها (خاصة أن الماركسية لم تعد ماركسية واحدة فى هذا العصر) ، كما لم يتطابق تطابقاً تاماً مع اتجاه منها، وإنما كان موقفه يحمل التأثير الماركسى إلى جانب كونه مشدوداً إلى المرحلة المبكرة فى حياته فى بعض الأفكار (الموقف من الشعر والفنون ... الخ) هذا هو الموقف «السارترى» إن صح القول.

ملاحظات :

ونحن نلاحظ بناءً على هذه العلاقة المركبة بين «سارتر» وأفكاره من جهة وبين الماركسية من جهة أخرى، أن «سارتر» كان نتيجة لذلك واقعاً فى بعض التناقضات :

١ ـ رغم أنه طرح مفهوم التزام إلا أنه لم يحاول أن يقدم نظرية متكاملة فى ذلك معتمداً على أن هذا المفهوم واضح ولا لبس فيه ـ رغم أنه هو نفسه كان شاهداً على ذلك (بدليل اختلاف هذا المفهوم فى بعض الجوانب بينه وبين الماركسيين) .

٢ ـ مع أنه رأى أن الشعر لا يلتزم إلا أنه كان يريد من «بودلير» أن يكون كاتباً اشتراكياً من الدرجة الثالثة على أن يكون شاعراً غنائياً من الدرجة

الأولى، وإنه تناسى أن «بودلير» شاعراً ، ولو كان فطن إلى الأمر ما كان طلب منه ـ وفقاً لرأيه فى عدم التزام الشعر ، وكون الشعر لا يهدف إلى الحرية ـ أى يكون له موقفاً من مجتمعه أو عصره ، وكان موقف «بودلير» الجمالى يعتبر متسقاً مع آراء «سارتر» ، ولكن «سارتر» كما نسى أن «بودلير» شاعر ، نسى أيضاً أن الشعر لا يلتزم وفقاً لآرائه هو ـ أى «سارتر» .

٣ ـ مثلّ إعجاب «سارتر» بـ «جينيه» تعسفاً خاصة أن هذا جاء فى الفترة التى كان «سارتر» يطرح فيها مفاهيمه عن علاقة الأدب بالمجتمع بالحاح شديد، وكان أدب المواقف قد وصل لديه إلى الذروة (خاصة إذا علمنا أن هذه الفترة كانت فترة «الشيطان والرحمن») .

٤ ـ بالإضافة إلى التناقضات السابقة وغيرها مما طرقنا ه ـ خلال البحث ـ يتضح أن «سارتر» فى آرائه الأدبية والفنية ومواقفه ، كان يتجاذبه اتجاهان مختلفان هما الاتجاه الوصفى الفنيومينولوچى، والفكر الماركسى بمواقفه.

والجدير بالذكر أن «سارتر» كان فى محاولته وضع الإنسان فى الفكر الماركسى كان يحاول الربط ـ بطريقته ـ بين الاتجاهين، ولذا كان هو شيئاً آخر غير الفينومنيولوچيين، أتباع «هوسرل» المخلصين لمنهجه ، وغير «الماركسيين» أتباع الفكر الماركسى اللينينى (فكر ماركسى ـ إنجلز، ولينين) مع فهمه بطرق مخلفة.

لقد كان «سارتر» مفكراً يحمل فى داخله تناقضاً حاداً وصل إلى الرغبة فى الجمع بين الشىء ونقيضه، وهو فى ذلك أشبه بهذا العصر، وبذلك صدق قول «إيريس موردخ» أن تعرف شيئاً عن «سارتر» ، يعنى أن تعرف شيئاً عن هذا العصر فقد كان شاهداً على العصر، وفى نفس الوقت عاصفة عليه.



أهم المراجع

١- مراجع عربية ومترجمة إلي العربية.

٢- مراجع انجليزية ومترجمة إلي الانجليزية.



المراجــع العربيــة

الكتب والمقالات :

١- ابراهيم، زكريا : برجسون، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٥٩.

٢- ـــــــــ : دراسات فى الفلسفة المعاصرة، جـ١، مكتبة مصر، ط١، القاهرة، ١٩٦٨.

٣- ـــــــــ : كانت، أو الفلسفة النقدية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

٤- ـــــــــ : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت.

٥- ـــــــــ : الفنان والانسان، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٧٣.

٦- ـــــــــ : مشكلة الانسان، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت.

٧- ـــــــــ : مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٦.

٨- أبو ريان، محمد على : تاريخ الفكر الفلسفى، الفلسفة الحديثة، دار الكتب الجامعية، الاسكندرية، ١٩٦٩.

٩- ـــــــــ : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار الجامعات المصرية، ط٥، الاسكندرية، ١٩٧٧.

١٠- اسكندر، أمير : سارتر ومسرح المواقف، ضمن (سارتر مفكرا وانسانا)، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.

١١- ـــــــــ : النقد ونظرية الأدب السارترية، ضمن، (سارتر مفكرا وانسانا)، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.

١٢- الأهوانى، أحمد فؤاد : أفلاطون، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧١.

١٣- البيريس، ر. م : سارتر والوجودية، ترجمة سهيل ادريس، تقديم عبد الله عبد الدايم، دار العلم للملايين، ط١، بيروت، ١٩٥٤.

١٤- الديدى، عبد الفتاح : اتجاهات الفلسفة المعاصرة، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨.

١٥- ــــــــــــ : فلسفة الجمال، دار المعارف بالاسكندرية، الاسكندرية، ١٩٧٨.

١٦- ــــــــــــ : هيجل، دار المعارف بمصر، القاهرة، د.ت.

١٧- الشاروني، حبيب : بين برجسون وسارتر، أزمه الحرية، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٣.

١٨- ــــــــــــ : الوجود والجدل فى فلسفة سارتر، منشأة المعارف، الاسكندرية، د.ت.

١٩- ادريس، عايدة مطرجى : نظرات فى المسرح الفرنسى الحديث، مجلة الآداب، ع١، يناير، ١٩٥٧، دار الآداب، بيروت، ١٩٥٧.

٢٠- العشرى، جلال : مسرح المواقف عند سارتر، الفكر المعاصر، ع ٢٥، مارس، ١٩٦٧، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.

٢١- الحفنى، عبد المنعم : جان بول سارتر، الفلسفة، الحياة، الأدب، دار الفكر، ط١، القاهرة، ١٩٦٣.

٢٢- الكردى، محمد على : سارتر وجينيه، أو الشر والحرية، مجلة عالم الفكر، المجلد الثانى عشر، ع٢، مطبعة حكومة الكويت، سبتمبر، ١٩٨١.

٢٣- بدوى، عبد الرحمن : الانسانية والوجودية فى الفكر العربى، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٤٧.

٢٤- ــــــــــــ : دراسات فى الوجودية، دار الثقافة، ط٣، بيروت، ١٩٧٣.

٢٥- ــــــــــــ : الزمان الوجودى، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٤٥.

٢٦- ــــــــــــ : سارتر وتطور فكره السياسى، مجلة الهلال، ع٢، فبراير، ١٩٦٧، دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٧.

٢٧- ــــــــــــ : نيتشه، مكتبة النهضة المصرية، ط٢، القاهرة، ١٩٥٤.

٢٨- بلدى، نجيب : ديكارت، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٥٩.

٢٩- بليخانوف، چورج : تطور النظرة الواحدية للتاريخ، ترجمة محمد مستجير مصطفى، دار الكاتب العربى، القاهرة، ١٩٦٩.

٣٠- ــــــــــــ : الفن والتصور المادى للتاريخ، ترجمة چورج طرابيشى، دار الطليعة للطبع والنشر، ط١، بيروت، نوفمبر، ١٩٦٧.

٣١- ــــــــــــ : قضايا أساسية فى الماركسية، ترجمة حناعبود، دار دمشق للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٦٣.

٣٢- بور، سيرمورا : الخيال الرومانسى، ترجمة ابراهيم الصيرفى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٧٧.

٣٣- بوليتزر، چورج : المادية والمثالية فى الفلسفة، ترجمة وتعليق اسماعيل المهدوى، دار الكاتب العربى بمصر، القاهرة، ١٩٥٧.

٣٤- بيرس، سان چورج : رسالة الشاعر، مجلة الآداب، ع٢، ١٩٦٠، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٠.

٣٥- بربيه، أميل : اتجاهات الفلسفة المعاصرة، ترجمة محمود قاسم، مراجعة محمد محمد القصاص، دار الكشاف، بيروت، بالاشتراك مع ادارة الثقافة وزارة.

التربية والتعليم بمصر (القاهرة)، ١٩٥٦.

٣٦- بيا، بسكال : بودلير بقلمه، ترجمة صلاح لبكى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٦٩.

٣٧- بيرى، رالف بارتون، آفاق القيمة، ترجمة عبد المحسن عاطف سلام، مراجعة محمد على الوبان، تقديم زكى نجيب محمود، مكتبة النهضة المصرية بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، (القاهرة، نيويورك)، ١٩٦٨.

٣٨- تاجليابو، جويد موربوجو : سارتر والأدب والشعر، ضمن (سارتر عاصفة على العصر، ترجمة وتلخيص (مجاهد عبد المنعم مجاهد)، دار الآداب، ط١، بيروت، ١٩٦٥.

٣٩- توغ، مارتسى : مشاكل الأدب والفن، ترجمة كمال عبد الحليم، دار الفكر، القاهرة، فبراير، ١٩٥٦.

٤٠- تليمة، عبد المنعم : مقدمه فى نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٣.

٤١- جارودى، روجيه : واقعية بلا ضفاف، ترجمة حليم طوسون، مراجعة فؤاد حداد، دار الكاتب العربى، ١٩٦٨.

٤٢- جرين، مارجورى : هيدجر، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٧.

٤٣- جرييه، آلان روب : نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى، تقديم لويس عوض، دار المعارف بمصر، القاهرة، د.ت.

٤٤- جولفييه، ريجيسى : المذاهب الوجودية، ترجمة فؤاد كامل، مراجعة محمد عبد الهادى أبو ريدة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، د.ت.

٤٥- جويو، ج.م : مسائل فى فلسفة الفن المعاصره، ترجمة سامى الدروبى، دار الفكر العربى، القاهرة، د.ت.

٤٦- جباتر، سعد عبد العزيز : مشكلة الحرية فى الفلسفة الوجودية، الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٠.

٤٧- دافيدروف، يورى : الفن والثورة، ترجمة سامى الرزاز، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٨.

٤٨- ديڤوار، سيمون : قوة الأشياء، جزءان، ترجمة عايدة مطرجى ادريس، منشورات دار الاداب، بيروت، ١٩٦٥.

٤٩- ـــــــــــ : واقع الفكر اليمينى، ترجمة چورچ طرابيشى، دار الطليعة، بيروت، ١٩٦٥.

٥٠- ديكارت، رينيه : التأملات فى الفلسفة الأولى، ترجمة وتقديم، عثمان أمين، الانجلو المصرية، ط١، القاهرة، يناير، ١٩٦٨.

٥١- دولبيه، روبير : كامو والمتمرد، ترجمة سهيل ادريس، دار العلم للملايين، ط١، بيروت، ١٩٥٥.

٥٢- ديكون، لوك : بودلير - ترجمه وقدم له كميل قيصر داغر المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، يوليو، ١٩٧٦.

٥٣- ديوى، چون : الفنى خبرة، ترجمة زكريا ابراهيم، مراجعة زكى نجيب محمود، دار النهضة العربية، القاهرة، مؤسسة فرنكلين، بيروت، يوليو، ١٩٧٦.

٥٤- رجب، محمود : الاسس الميتافيزيقية لانطولوجيا سارتر، ضمن (سارتر مفكراً وانساناً)، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧.

٥٥- ريد، هربرت : الفن والمجتمع، ترجمة فارس مترى ضاهر، دار القلم، بيروت، ١٩٧٥.

٥٦- زكريا، فؤاد : اسبينوزا، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٢.

٥٧- ــــــــ : الانسان في فكر سارتر، مجلة العربي، الكويت، يونيو، ١٩٨٠.

٥٨- ــــــــ : دراسة جمهورية أفلاطون، وزارة الثقافة، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧.

٥٩- ــــــــ : النظريات اليونانية في فلسفة الفن، مجلة المجلة، ع ٩٣، سبتمبر ١٩٦٢، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٤.

٦٠- ــــــــ : نيتشه، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٥٦.

٦١- ــــــــ : الجدل والوجودية والماركسية، مجلة الفكر المعاصر، ع٦، أغسطس ١٩٦٥، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٦٥.

٦٢- سارتر، چان بول : الاستعمار الجديد، ترجمة چورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت ١٩٦٥.

٦٣- ــــــــ : تأميم الأدب ضمن الأدب الملتزم، مواقف ١، ترجمة چورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥.

٦٤- ــــــــ : البغي الفاضلة وموتى بلاقبور، ترجمة سهيل ادريس، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥.

٦٥- ــــــــ : تعالي الأنا موجود، ترجمة حسن حنفي، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٧.

٦٦- ــــــــــ : تقديم الأزمنة الحديثة، ضمن الأدب الملتزم، (مواقف١ ، ترجمة جورج طرابيشى، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥.

٦٧- ــــــــــ : الحزن العميق، ترجمة سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥.

٦٨- ــــــــــ : الذباب، ترجمة محمد الطيب، مطبعة الدار المصرية للطباعة والنشر، القاهرة بدون تاريخ.

٦٩- ــــــــــ : الذباب، ترجمة محمد القصاص، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.

٧٠- ــــــــــ : دفاع عن المثقفين، ترجمة جورج طرابيشى، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٣.

٧١- ــــــــــ : سجناء الطونا، ترجمة عبد المنعم الحفنى، دار المفكر، القاهرة، بدون تاريخ.

٧٢- ــــــــــ : سنّ الرشد، ترجمة سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥.

٧٣- ــــــــــ : الشيطان والرحمن، ترجمة عبد المنعم الحفنى، دار الفكر العربى، القاهرة، بدون تاريخ.

٧٤- ــــــــــ : الغثيان، ترجمة سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت الطبعة الثانية، ١٩٦٤.

٧٥- ــــــــــ : قصص سارتر، ترجمة سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥.

٧٦- ــــــــــ : ما الأدب؟ ترجمة محمد غنيمى هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧١.

٧٧- سارتر، ج.پ : مسئولية الكاتب، ضمن : بلوك، هاسكل & سالنجر، هيرمان : الرؤيات الابداعية، ترجمة أسعد حليم، مراجعة محمد مندور، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، القاهرة، ١٩٦٦ .

٧٨- ______ : الممثل كين، ترجمة عبد المنعم الحفنى، دار الفكر، القاهرة، بدون تاريخ.

٧٩- ______ : مسرحيات سارتر، ترجمة سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت، بدون تاريخ.

٨٠- ______ : مواقف٣، جمهورية الصمت، ترجمة جورج طرابيشى، دار الآداب، بيروت ١٩٦٥.

٨١- ______ : مواقف٤، ترجمة جورج طرابيى، دار الأداب. بيروت، ١٩٦٥ .

٨٢- ______ : مواقف٢، ترجمة عبد الفتاح الديدى وجورج طرابيشى، دار الأداب، بيروت، ١٩٦٦.

٨٣- ______ : مواقف ٦، شبح ستالين، ترجمة جورج طرابيشى، منشورات دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٦٥ .

٨٤- ______ : نظرية الانفعال، دارسة فى الانفعال الفينومينولوجى، ترجمة هاشم الحسينى، دار مكتبة الحياة، بيروت، بدون تاريخ.

٨٥- ______ : الوجود والعدم، بحث فى الأنطولوجيا الظاهراتيه، ترجمة عبد الرحمن بدوى، دار الآداب، بيروت ١٩٦٥.

٨٦- ______ : نقد العقل الجدلى، الماركسية والوجودية (مشكلة المنهج)، ترجمة عبد المنعم الحفنى، مكتبة مدبولى، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٧٧ .

٨٧- ــــــــــــ : الوعى الطبقى عند فلوبير، الطليعة أعداد، ١٩٦٦، ١٩٦٧، مؤسسة الأهرام، القاهرة، ١٩٦٦، ١٩٦٧.

٨٨- ــــــــــــ : وقف التنفيذ، ترجمة سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥.

٨٩- ستالين، جوزيف : المادية الديالكتيكية والمادية التاريخية، دار دمشق، دمشق، دار ابن سينا (بيروت)، د.ت.

٩٠- سويف، مصطفى : الاسس النفسية للابداع الفنى، فى الشعر خاصة، دار المعارف بمصر، ط٢، القاهرة، ١٩٥٩.

٩١- سيف، لوسيان : معارض سارتر، ردر على كتاب، «نقد العقل الديالكتيكى»، مجلة الهلال، ع٢. فبراير ١٦٧، دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٧.

٩٢- شكسبير، وليم : هاملت، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٧.

٩٣- طرابيشى، جورج : سارتر والماركسية، دار الطليعة، بيروت، ١٩٦٤.

٩٤- عبد المعطى، على : سورين كير كجارد، مؤسسى الوجودية المسيحية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٧٩.

٩٥- ــــــــــــ : مشكلة الابداع الفنى، دار الجامعات المصرية، الاسكندرية، ١٩٧٨.

٩٦- عزت، عبد العزيز : الفن وعلم الاجتماع الجمالى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢.

٩٧- قام، لطفى : المسرح الفرنسى المعاصر، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.

٩٨- ڤال، چان : الفلسفة الوجودية، ترجمة تيسير شيخ الارض، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٨.

٩٩- فلانجان، جورج : حول الفن الحديث، ترجمة كمال الملاح، مراجعة صلاح طاهر، دار المعارف بمصر بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نى ويورك، ١٩٦٢.

١٠٠- فنكلشتين، سيدنى : الواقعية فى الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مراجعة يحيى هويدى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢.

١٠١- فيشر، ارنست : ضرورة الفن، ترجمة اسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢.

١٠٢- فولكيه، بول : هذه هى الوجودية، ترجمة محمد عيتانى، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٣.

١٠٣- فيريفيل، ج : الأدب والفن والاشتراكية، ترجمة عبد المنعم الحفنى، مكتبة مدبولى، ط٢، القاهرة ١٩٧٧.

١٠٤- فضل، صلاح : منهج الواقعية فى الابداع الادبى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨.

١٠٥- كامل، فؤاد : الغير فى فلسفة سارتر، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

١٠٦- كامو، البير : اسطورة سيزيف، ترجمة عبد المنعم الحفنى، مطبعة الدار المصرية، القاهرة، د.ت.

١٠٧- ـــــــ : المتمرد ترجمة عبد المنعم الحنفى، مطبعة الدار المصرية، القاهرة، د.ت.

١٠٨- ـــــــ : الغريب، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٨٠.

١٠٩- كاناپا، جان : الوجودية ليست فلسفة انسانية، ترجمة محمد عيتانى، دار بيروت للطباعة والنشر، ط١، بيروت، ١٩٥٤.

١١٠- كرانستون، موريس : سارتر بين الفلسفة والأدب، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٧٥.

١١١- كروتشه، بندتو : المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ١٩٤٧.

١١٢- لختهايم، چورچ : لوكاش ترجمة أسعد مرزوق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بريوت، ١٩٧٣.

١١٣- لوفافر، لوك : سارتر والفلسفة، ترجمة حنا دميان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٤.

١١٤- لوفافر، هنرى : في علم الجمال، ترجمة محمد عيتاني، دار المعجم العربي، بيروت، ١٩٧٢.

١١٥- ــــــــ : كارل ماركس، ترجمة محمد عيتاني، دار ببيروت للطباعة العربية، بيروت، ١٩٧٤.

١١٦- ــــــــ : الماركسية، ترجمة چورچ يونس، المنشورات العربية، بيروت، ١٩٧٤.

١١٧- لوكاش، چورچ : توماس مان، ترجمة كميل قيصر داغر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، بيروت، ١٩٧٧.

١١٨- ــــــــ : دراسات في الواقعية الاوروبية، ترجمة أمير اسكندر، مراجعة عبد الغفار مكاوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢.

١١٩- ــــــــ : الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد كاظم، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، بغداد، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٨.

١٢٠– لوكاش، چورچ : ماركسية أم وجودية، ترجمة چورچ طرابيشي، دار اليقظة العربية، بيروت، د.ت.

١٢١– ـــــــــــ : معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة أمين العيوطي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١.

١٢٢– ـــــــــــ : بؤس الفلسفة، ترجمة حليم اليازجي، دار اليقظة العربية، بيروت.

١٢٣– ـــــــــــ : مخطوطات عام ١٨٤٤، الاقتصادية والفلسفية، ترجمة محمد مستجير مصطفى، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٤.

١٢٤– مجاهد، مجاهد عبد المنعم : علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٧.

١٢٥– مقدسي، أنطون : من الوجود إلى العدم، مجلة الأداب، نوفمبر ١٩٦٦، دار الأداب، بيروت ١٩٦٦.

١٢٦– مكاوى، عبد الغفار : الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، جـ ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢.

١٢٧– ـــــــــــ : مدرسة الحكمة، دار الكاتب العربى، القاهرة، ١٩٦٧.

١٢٨– مكليش، أرشيبالد : الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى، مراجعة توفيق صايغ، دار اليقظة العربية، بيروت، بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، نيويورك، ١٩٦٣.

١٢٩– موردخ، ايريس : سارتر المفكر العقلى الرومانسى، ترجمة شاكر النابلسى، دار الفكر، القاهرة، ١٩٦٨.

١٣٠– ميخائيل، فوزية : سورين كير كجورد أبو الوجودية، دار المعارف، مصر، ١٩٦٢.

١٣١- هاو، إرفنج : وليم فوكنر، ترجمة سعد عبد العزيز، مراجعة عثمان نوية، دار الكاتب العربى، القاهرة، د.ت.

١٣٢- هاوزر، ارنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة فؤاد زكريا، جزءان، جـ ١، مراجعة أحمد جاكي، الجزء الثانى (بدون مراجعة)، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٦٧.

١٣٣- هلال، محمد غنيمى : النقد الأدبى الحديث، مصادره الأولى، تطوره، فلسفاته الجمالية، مذاهبة ودار مطابع الشعب، ط ٢، القاهرة، ١٩٦٤.

١٣٤- ـــــــــــــ : النقد الأدبى الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣.

١٣٥- ـــــــــــــ : فى النقد التطبيقى والمقارن، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٢.

١٣٦- ـــــــــــــ : المواقف الأدبية، دار المعارف بمصر، القاهر، ١٩٧٢.

١٣٧- هيدجر، مارتن : هلدرلن وما هية الشعر، ضمن كتابة، «فى الفلسفة والشعر»، ترجمة عثمان أمين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.

١٣٨- ولسن، كولن : اللامنتمى، ترجمة أنيس زكى، دار الآداب، ط ١، بيروت، ١٩٦٩.

١٣٩- ـــــــــــــ : ما بعد اللامنتمى، ترجمة عمرو يمق ويوسف شرورو، دار الآداب، ط ١، بيروت، ١٩٦٥.

١٤٠- وهبة، مراد وآخرون : ملف خاص عن سارتر، مجلة الطليعة، ع ٢، السنة الثالثة، فبراير، مؤسسة الأهرام، القاهرة، ١٩٦٧.

المراجع الأجنبية

Books, Essays:

1- Adreth, Max: What is " Litterature Ėngagèè"? In Craig, David: (Editor), Marxists on literature, An Anthology Penguin Books, LOndon, 1977.

2 - Arieti, Salivano: Creativity, the Magic Synthesis, Basic Book, Inc, publishers, New York, 1967.

3 - Avanasyev, V.: Marxist philosophy, A popular outline, progress publishers, Moscow, 3rd Eidition, 1968.

4 - Berdyaev, N.: The Beginning and the End, Harper troch books, New york, 1957.

5 - Bergonzi, Bernard: The situation of the Novel, penguin books, -pelican books, London, 1972.

6 - Burtt, E.A.: In search of philosophic Understanding, George Allen, unwin, London, Ist published, 1967

7 - Caudwell, Chistopher: English poets, (1) the period of primitive accumu Lationin craing, D: (Editor) Marxists on literature, An Anthology, penguin Books, london, 1977.

8 - Caws, peter: Sartre, Routledge, Kegan Paul, London, I st

published, 1979.

9 - Compleston, Fic: Existentialism, Philosophy, vol XXIII No. 83, January, 1948, Macmillan, London, 1948.

10 - Crave, Meyrick H.: Poets and their philosophies, philosophy, Vol XXVI, Mo. 97, April, 1951, Macmillan, London, 1961.

11 - Dymshits, Alexander: Realism and Modedrnism, translated by: Kate Cook, In; mozhnyagun, S.: (Editor), problems of Modern Aesthetics, Collection articles, progress publishers, Moscow, 1 st. printing, 1979.

12 - Engles, Fridrich: Anti Dühring, progress publishers, Mocow, 1969.

13 - ______________ : Letter to Margert Harkness (April 1888), In, Craing, D; : (Edilor) Marxists on Literature An Anthology - penguin books, London, 1977.

14 - Eliot, T.S.: Collected poems, 1909 - 1962, Harcourt, Brace, world, New york, 1970.

15 - Fallico, A.B.: Art and Existentialism, prentice Hell, Erglewood cliffs, 1961.

16 - Frankel, Charles: The case for modern Man, Beacon press,

Boston, May, 1971.

17 - Berson, F.R.: Writeres in Arms, the literary impact of spanish civil war, foreword by: Salva dorde Madariga, New York university press, New York, 1967.

18 - Hayward, A.L. : Sparkes, J. L.: Cassell's English Dictionary, Cassell, London, 1962.

19 - Hume, david: Atreatise of Human nature, Penguin books, london, 1979.

20 - kaplan, Edward: Gaston Bachelad's philosophy of Imagination - An Introduction, philosophy and phenomenological Resarch Journal, Vol XXXIII No. I September, 1972, State University of New York, New York 1972.

21 - Kant, I.: Critique of Judgment, translated by J.H. Bernard, Hafner press, A Division of Macmmildon, 1951, In: (Kennick, W.E.) Editor: Art and philosophy - Reading in Ehetic, st, Maltain's press, New York, 1979.

22 - Lacapra, Dominick: A preface to Sartre, A Critical Introduction to Sartre's literatry and philosophical writings -

Methuen and Co. LTD, London, 1st published, 1979.

23 - Leizerov, Nikolai: The scope and limites of realism, translated by, Keta Cook, In Mozhnyagun, S.: (Editor), Problems of Modern Aesthetics, collection drticles, progress publishers, Moscow, I st printing , 1969.

24 - Lenin, V.L.: Articles on Tolstoy, In, Craig, D: Editor, marxists on literature, An antologym penguin books : London, 1977.

25 -_______ : Materialism and Emprio-criticism, critical comments on A Reactionary philosophy, translation prepared by: progres publishers, progress publishers, Moscow, 6 th. priniting, 1973.

26 - Little, John David: Sartre's Gent, in his Interruptions gross man publishers, 1970, In carolyn, R., Barbara, H. (Editor) contemp[orary literary Criticism, Vol.2, Gale Research company, Michingan, 1974.

27 - Lloyd, G, E.R.: Aristotle; the growh, Structure of his thought -Cambidge universiy press, 4 th published, Cambridge, 1980.

28 - Lyon, Laurance Gill: Related Images In Malte laurids Brigge

and la Nausèe-Comparative literature-Vol XXX No. I, winter, 1978, University of oregon press, oreon, 1978.

29 - Mander, John: The writer and commitment, secker, warburg, I st published, London, 1961.

30 - Manser, A.R.: The Image, in: Enc of philosophy, Vol III Ed. 1967

31 - __________ : The Imagination, In Enc. of philosophy Vol III, Ed. 1967.

32 - Manser, A. R.: Sartre and "le Nèat", philosophy Vol. XXXVII No. 137, April, July 1961, Macmillan, London, 1961.

33 - Mayo, Bernard: Poetry-Language And communication, philosophy, Vol. XXIX No. 1909, April, 1961, Macmillan, London, 1961.

34 - Mccall, dorothy: The theatre of Jean paul sartre, colombia university press, 1969.

45 - Mcmahon, Joseph, H.: Human beings, the world of Jean Paul Sartre, university of Chicagco press, Chicagco, 1971.

36 - Metchenko, Alexei: The Basic principles of soviet literature,

translated by Kate Cook, In Mozhnyagun, S.: (Editor), problems of modern Aesthetics, collection artcles, progress publishers, Moscow, 1st, priniting, 1969.

37 - Myasnikov, Alexander: Tradition and Innovation, translated by kate Cook. In; Mozhnyagun, S. (Editor) of, problems of Modern Aesthetics, collection of articles, progress publishers, Moscow First printing, 1969.

38 - Mozhnyagun, s : Unadorned Modernism, translated: Don donematis, In; Mozhnyagun, S: (Editor) of, problems of Modern Aesthetics, collection of articles, progress publishers, Moscow, first printing, 1969.

39 - Murray, Lind & Murray, peter: The pinguin Dictionry of Art and Artists, pinguin boolks, London, 1978.

40- Olfason, Fredrick A. : Sartre, J. P. - in Enc of Philosophy, Vol. 7. Edit.1967.

41 - Plekanov, G. : Art and Social life, translated by A. Fineberg, progress publishers, Moscow, 2 nd printing, 1974.

42 - Purret, Peter: The Aesthetic Solution in Neusea and Malte Laurids Brigge-comparative literature, Vol. XXIX. No. I, winter 1977, university of oregan, (oregan), 1977.

43 - Rosenthal, M., Yudin, p.: (Editors) of Russion original & Dixon, R, Saifutin, M. (Editors) of English translation, A Dictionary of philosophy, Progress publishers, Moscow, I st printing, 1967.

44 - Sartre, J. P.: A literary and philosophical Essays, translated by Annette Michelson, A philosophical library, New York, 1947.

45 - ________ : Existentialism, translated by Bernard Frechtman, philosophical liberary, New York, 1947.

46 - ________ : Imagination, psychology critique, translated by forrest Williams, university of Michigan press, Ann Arbor, London, 1962.

47 - Sartte, J. P: Psychology of Imagination, translated by: Bernard Frechtman, philosophical liberary, New York, 1948.

48 - Sartre J.P.: The Trojan woman, translated by Ronald Duncan, pinguin books, London, 1967.

49 - ________ : The Age of reason, tr. Eric Sutton, Hamish Hamittohn, London, 1972.

50 - ________ : Baudelaire, tr. Martin Turnell, New Direction, New York, 1950.

51 - ________ : The Wards: (tr. Bernard Frechtman), George Baziller, New York, 1964.

52 - ________ : Saint Genet, Actor and Martyr, translated by: Bernard Frechtman, George Braziller, New York, 1963.

53 - ________ : Materialism and Revolution, In literary and philosophical Essays, translated by: Annette Michelsom, philosophical liberary, New York, 1947.

54 - Sontage, Suzan : Sartre's Saint Genet, in Against interpretation and other Essays, Farrar, straus, 1966, in Rileg, C., Hartre, B: Ed. contemporavy literary criticism, VOL 4, Gale Research company Michingan, 1974.

55 - Suchkov, Boris: Realism and it's Historical develapment, translated by Keta Cook, In Mozhntagun, S. : Editor of, problems of Modern Aesthetics collection articles, progress published, Ist printing, Moscow, 1969.

56 - Thody, Philip: Sartre, A biographical introduction, studio vista, London, 1971.

57 - __________ : Jean Paul Sartre, A literary and political study, Hamish Hamilton, London, Ist published, 1960.

58 - Tolstory, Leo: Art, the language of Emotion, in, Jerome stomitz;

(Editor) of Aesthetics, Source of philosophy, A micmillan series, New York, 1967

59 - Trotsky, leon: The Formalistis school of poetry and Marxism, In; craig D.: (Editor) of Marxists on literature, An Anthology, Penguin books, London, 1977.

60 - Warnock, Mary: The philosophy of Sartre, Hutchiomoon university liberary, Lonon, 1872.

61 - Wimsati, J,. William, K.: Literary Criticism, A Short History-Romantic Criticism, 3 rd. part, Roitledge, Kegan Paul, London, I st published, 1970.

62 - (Art) Surrialism, Enc. of world art, Vol XIII, Jose P.P. Nodin Mcgrhwn - Nill, Book Comp. N.Y. 967.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المحتويات

* * *

للمؤلف

١- الالتـــزام فـي الأدب والفـــن. دراســة ١٩٨٨ .

وهو كان بمثابة الفصل الرابع من هذا الكتاب.

٢- الفـن والانســـان والأخـــلاق. دراســة ١٩٨٩ .

٣- حكايات من حكايات السندباد. شـــعر ١٩٩٠ .

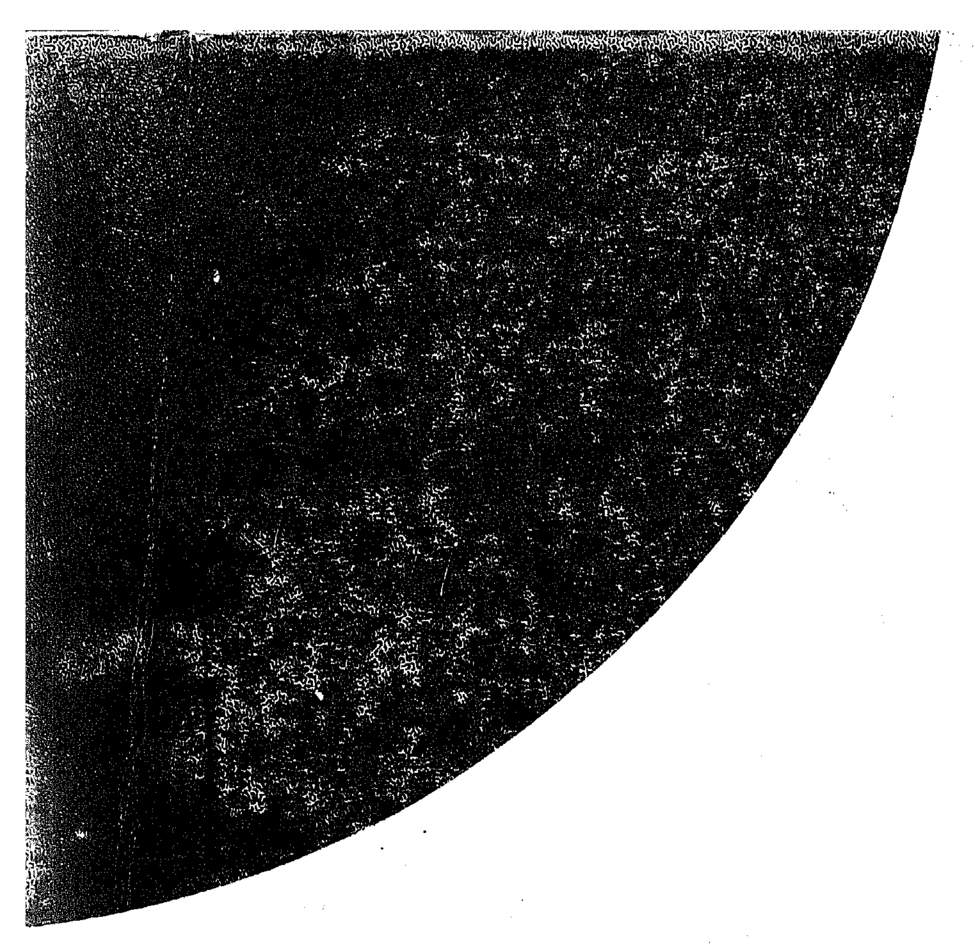
٤- القيمة الجمالية والقيمة الأخلاقية. يصـــدر قريبـــاً.



رقم الإيداع ٩٤/١٠٤٢٢
I. S. B. N. الترقيم الدولى
977 - 211 - 056 - 8







فلسفة الفن عند سارتر

لقد بدأت فلسفة سارتر على جسر من الفينومينولوجيا متأثرة بـ (هيدجر) أكثر منها بـ (هوسرل) ، ثم أخذت تتطور من خلال الأدب والحياة والكتابات السياسية الى أن صارت الوجودية تتكامل مع الماركسية . وقد تخلل تلك المرحلة حوار وأشتباك بين سارتر والماركسية . وهذا يوضح الى أى حد كان سارتر وجوديا من نوع خاص .

ولقد تباينت آراء سارتر فى فلسفة الفن فكانت المرحلة المبكرة هى التى سطر فيها أفكاره عن " لا واقعية الفن " . أما المرحلة التالية فقد صاغ فيها أفكاره عن الالتزام فى الأدب .

وسارتر بما كان يمثله من مواقف وأفكار كان بمثابة عاصفة على العصر ، حتى قيل **(أن نعرف شيئا عن سارتر . يعنى أن نعرف شيئا عن العصر)** .